Simona Porumbel *Mădălina Stăncioi-Scarlat*

LITERATURA ROMÂNĂ

modele de analize literare și eseuri pentru bacalaureat

Editura All

LITERATURA ROMÂNĂ – MODELE DE ANALIZE LITERARE ȘI ESEURI PENTRU BACALAUREAT
Mădălina Scarlat, Simona-Elena Porumbel
Copyright © 2015 Editura **ALL EDUCATIONAL**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SCARLAT, MĂDĂLINA
Literatura română – modele de analize literare și eseuri pentru bacalaureat / Mădălina Scarlat, Simona-Elena Porumbel. – București: ALL Educational, 2015
ISBN 978-973-684-887-2

I. Porumbel, Simona-Elena

371.279.8:373.5

Toate drepturile rezervate Editurii **ALL EDUCATIONAL.**
Nicio parte din acest volum nu poate fi copiată
fără permisiunea scrisă a Editurii **ALL EDUCATIONAL.**
Drepturile de distribuție în străinătate aparțin editurii.

All rights reserved. The distribution of this book outside Romania, without the written permission of **ALL EDUCATIONAL,** is strictly prohibited.
Copyright © 2015 by **ALL EDUCATIONAL.**

Editura **ALL EDUCATIONAL:**
Bd. Constructorilor nr. 20A, et. 3,
sector 6, cod 060512 – București
Tel.: 021 402 26 00
Fax: 021 402 26 10
Distribuție: 021 402 26 30;
021 402 26 33
Comenzi: comenzi@all.ro
www.all.ro

Redactare: Ioana Popescu
Tehnoredactare: Liviu Stoica
Corectură: Elena Georgescu
Design copertă: Alexandru Novac

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

LIRICA 9

PAȘOPTISMUL 9

- *Sburătorul* de Ion Heliade Rădulescu 9
- *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Grigore Alexandrescu 14
- *Iepurele, ogarul și copoiul* de Grigore Alexandrescu 18

ROMANTISMUL (a doua jumatate a secolului al XIX-lea) 22

- *Glossă* de Mihai Eminescu 24
- *Odă (în metru antic)* de Mihai Eminescu 27
- *Scrisoarea I* de Mihai Eminescu 30
- *Luceafărul* de Mihai Eminescu 36

PRELUNGIRI ALE CLASICISMULUI ȘI ROMANTISMULUI (sfârșitul secolului al XIX-lea) 42

- *Mânioasă* de George Coșbuc 42
- *Rugăciune* de Octavian Goga 45

SIMBOLISMUL (sfârșitul secolului al XIX-lea – perioada interbelică) 48

- *Noapte de decemvrie* de Alexandru Macedonski 49
- *Rondelul rozelor de august* de Alexandru Macedonski 53
- *Plumb* de George Bacovia 56
- *Décor* de George Bacovia 59
- *Lacustră* de George Bacovia 63

MODERNISMUL (perioada interbelică) 67

- *Testament* de Tudor Arghezi 68

Scanned with OKEN Scanner

- *Psalm* („Sunt vinovat că am râvnit...“) de Tudor Arghezi 72
- *Flori de mucigai* de Tudor Arghezi 77
- *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga 80
- *Gorunul* de Lucian Blaga 84
- *Joc secund* de Ion Barbu 87
- *Riga Crypto și lapona Enigel* de Ion Barbu 90

TRADIȚIONALISMUL (perioada interbelică) 94
- *În grădina Ghetsemani* de Vasile Voiculescu 95
- *Aci sosi pe vremuri* de Ion Pillat.....97

AVANGARDA (începutul secolului al XIX-lea – perioada interbelică) 100
- *Cronicari* de Urmuz 103

NEOMODERNISMUL (perioada postbelică) 106
- *Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Augustin Doinaș.....106
- *Lecția despre cub* de Nichita Stănescu 111
- *Leoaică tânără, iubirea* de Nichita Stănescu.....115

POSTMODERNISMUL (perioada contemporană).....118
- *Ciocnirea* de Mircea Cărtărescu.....119
- *Poema chiuvetei* de Mircea Cărtărescu 122

PROZA.....127
BASMUL CULT.....127
- *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă (epoca marilor clasici).....127
- *Dănilă Prepeleac* de Ion Creangă (epoca marilor clasici)...133

POVESTIREA.....136
- *Fântâna dintre plopi* (vol. *Hanu Ancuței*) de Mihail Sadoveanu (perioada interbelică).....137

NUVELA.....142
Nuvela istorică 142
- *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi (perioada pașoptistă) 142

Scanned with OKEN Scanner

Nuvela psihologică 147
- *Moara cu noroc* de Ioan Slavici (epoca marilor clasici).....147
- *În vreme de război* de I. L. Caragiale (epoca marilor clasici).....151

ROMANUL.....155
Romanul secolului al XIX-lea.....157
- *Mara* de Ioan Slavici.....157

Romanul interbelic.....163
- *Baltagul* de Mihail Sadoveanu.....163
- *Ion* de Liviu Rebreanu.....168
- *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.....174
- *Patul lui Procust* de Camil Petrescu.....180
- *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.....187
- *Maitreyi* de Mircea Eliade.....192

Romanul postbelic.....197
- *Moromeții* de Marin Preda.....197

Romanul postmodern (perioada contemporană).....202
- *Zmeura de câmpie* de Mircea Nedelciu.....202

DRAMATURGIA.....211
COMEDIA.....211
- *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (epoca marilor clasici).....211
- *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (epoca marilor clasici).....217

DRAMA.....230
- *Răzvan și Vidra* de Bogdan Petriceiucu Hasdeu (perioada postpașoptistă).....231
- *Jocul ielelor* de Camil Petrescu (perioada interbelică).....235

FORME ALE DRAMATURGIEI ÎN TEATRUL MODERN.....240
- *Iona* de Marin Sorescu (perioada postbelică).....240

Scanned with OKEN Scanner

EPOCI ȘI IDEOLOGII LITERARE.....246
UMANISMUL.....246
ILUMINISMUL.....248
ROMANTISMUL – *Dacia literară*.....249
JUNIMEA și CONVORBIRI LITERARE.
Titu Maiorescu.....253
PERIOADA INTERBELICĂ – *Modernism și tradiționalism. Avangarda.*.....260

ESEURI-SINTEZĂ.....265
ROMANUL MODERN.....265
POEZIA MODERNĂ INTERBELICĂ.....269
PROZA FANTASTICĂ.....275

Scanned with OKEN Scanner

LIRICA

PAȘOPTISMUL

În general, prin epoca paşoptistă se înţelege perioada dintre 1830 şi 1860, interval în care literatura română realizează o trecere treptată de la formula clasică la cea romantică, cele două curente literare coexistând în operele tuturor scriitorilor din perioadă. Conştiinţa unităţii naţionale se regăseşte în lupta pentru emanciparea culturală a neamului românesc şi acum încep să se dezvolte învăţământul, presa, teatrul, societăţile culturale etc.

Primul manifest al romantismului românesc îl reprezintă *Introducţia la Dacia literară* a lui Mihail Kogălniceanu (1840), care va sta la baza curentului naţional-popular cunoscut sub numele „paşoptism".

Reprezentanţi: Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Vasile Cârlova, Andrei Mureşanu, Dimitrie Bolintineanu, George Barițiu ş.a.

■ SBURĂTORUL
de Ion Heliade Rădulescu

Curent, perioadă, epocă literară

Personalitate enciclopedică a culturii române, Ion Heliade Rădulescu este reprezentant al începutului de secol al XIX-lea, cu o activitate pe cât de vastă, pe atât de variată, care se prelungeşte în perioada paşoptistă şi postpaşoptistă. Are o contribuţie covârşitoare la dezvoltarea învăţământului şi a presei, prin înfiinţarea şcolilor normale în fiecare judeţ (conduce inclusiv o şcoală de literatură, declamaţie şi muzică vocală), prin editarea *Curierului românesc* (1829), a *Adaosului literar* şi a *Curierului de ambe sexe*, remarcându-se şi în domeniul filologiei prin articole despre limbă ce culminează cu faimoasa *Gramatică românească*

Scanned with OKEN Scanner

din 1828. G. Călinescu afirma în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: „După Dimitrie Cantemir, a doua mare personalitate a literaturii române este, fără îndoială, Ion Eliade Rădulescu. Scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfăşurat în viaţă şi în artă, înzestrat cu mari însuşiri şi cu tot atâtea cusururi."

Tematica abordată în speciile lirice preferate (ode, elegii, meditaţii) îl încadrează în literatura romantică prin inspiraţia din istorie, trecerea timpului, deşertăciunea vieţii, evocarea trecutului glorios, raportul dintre creator şi societate, înfiriparea sentimentelor umane etc.

Balada *Sburătorul* a apărut în *Curierul românesc* din 4 februarie 1844, fiind inclusă ulterior în al treilea volum al operei sale, intitulate *Patria* sau *Omul social* (intenţia neterminată a autorului a fost să-şi grupeze creaţiile în patru volume, având ca model *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri sau *Legendele secolelor* de Victor Hugo).

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie

Textul preia unul dintre miturile fundamentale ale românilor (G. Călinescu), mitul erotic, frecvent abordat în literatura cultă paşoptistă şi postpaşoptistă (Vasile Alecsandri, Cezar Bolliac, Mihai Eminescu). G. Călinescu afirmă despre cele patru mituri pe care le inventariază drept esenţiale pentru spiritualitatea românească (Traian şi Dochia, Miorița, Meşterul Manole, Zburătorul) că pot constitui „puncte de plecare mitologice ale oricărui scriitor naţional". Zburătorul este menţionat pentru prima dată în monografia lui Dimitrie Cantemir *Descriptio Moldaviae*, iar numele lui se leagă, se pare, de cultul străvechi al Daciei, fiind descris drept o nălucă, un tânăr foarte frumos care seduce şi abandonează tinerele fete. În interpretarea lui Victor Kernbach, Zburătorul este un simbol erotic, manifestat oniric (*Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1995, p. 689), iar la Romulus Vulcănescu marchează „trecerea de la simpatie la dragostea tinerească, printr-o fugă rituală care se termină cu îmbrăţişarea şi sărutarea – simbolurile unei protologodne" (*Mitologie română*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1985, p. 338).

Aşadar, tema baladei este iubirea, surprinsă în etapa incipientă, manifestată vulcanic, senzorial – fizic şi mental – întrucât, după cum remarcă G. Călinescu, Zburătorul este şi „mitul invaziunii instinctului erotic la fete", consecinţa fiind „o totală iraţionalitate a crizei".

Cele două planuri, umanul şi natura, se intersectează, deoarece poezia prezintă experienţa tinerei Florica pe un fundal rustic, în conformitate cu estetica romantică.

Scanned with OKEN Scanner

Compoziţional, textul cuprinde trei părţi, inegale ca dimensiuni: suferința Floricăi, exprimată într-un monolog, pastelul rustic şi dialogul suratelor în care este portretizat Zburătorul. Echilibrul este asigurat de contrastul dintre dramatismul sentimentelor şi calmul cadrului descris, punctate de notele umoristice din descrierea fizionomiei demonului oniric.

Ca specie literară, *Sburătorul* de Ion Heliade Rădulescu este o baladă cultă ce porneşte de la un filon folcloric în deplin acord cu idealurile paşoptiste. Creatorii acestei perioade se îndreptau spre istorie, spre frumuseţile naturii autohtone, obiceiuri, tradiţii, ritualuri, urmărind drept ţel fundamentarea unei literaturi cu specific naţional.

Având un nucleu narativ, textul se caracterizează prin lirism obiectiv, manifestat sub forma „liricii rolurilor" (Tudor Vianu). Astfel, sentimentele sunt exprimate prin vocea Floricăi şi a suratelor, marcate în text prin verbe, pronume şi adjective pronominale de persoana I şi a II-a, prin interjecţii, exclamaţii şi interogaţii retorice etc.

Procedee şi mijloace artistice. Limbaj

Experienţa erotică este urmărită gradat, începând cu spasmele fizice („pieptul mi se bate", „mulţimi de vineţele pe sâni mi se ivesc"), continuând cu transformările fizice („îmi ard buzele", „obraji-mi se pălesc") şi cu vaietul sentimental („inima-mi zvâcneşte", „ochii-mi văpăiază"). Acumularea antitetică a trăirilor („şi cald şi rece, uite că-mi furnică prin vine". „obrajii... unul arde şi altul mi-a răcit"), dublată de şirul metaforic al crizei erotice susţin intensitatea extenuantă a experienţei care nu poate fi dezlegată decât prin mijloace oculte. De aceea strofa care face referire la cunoscătorii şi dezlegătorii de farmece („baba Comana ori Sorica, moş popa ori vrăjitor") este reluată în simetrie, accentuând caracterul fantastic al întâmplării. Monologul fetei debordează de candoare juvenilă şi începe cu adresarea directă către mamă, confesorul imediat, la care caută sprijin şi protecţie împotriva semidivinităţii erotice. Exclamaţiile retorice, interjecţiile (*ah!*, *zău!*, *vai*, *oare*), multitudinea punctelor de suspensie, vocativele şi interogaţiile retorice asigură nu numai oralitatea limbajului, ci şi dinamismul, respectiv intensitatea crizei puberale ce aglomerează stări patologice şi zbucium sufletesc. Efectul hipnotizant al Zburătorului este intuit de fată („în trup o piroteală de tot m-a stăpânit", „un dor nespus m-apucă şi plâng", „mă sperii, dar îmi place"), care caută remediu magic ori ajutor divin („şi unul să se roage că poate mă desleagă/ Mătuşele

Scanned with OKEN Scanner

cu bobii fac multe şi desfac") în scurtele intervale în care nu se află sub vraja onirică („Deşteaptă-te, Florică,/ sunt eu, viu să te mângâi... Dar e un vânt uşor!). Iraţionalul stărilor contradictorii se manifestă şi în ipostaza conştientă, iar timpul şi spaţiul sunt percepute distorsionat, prin raportare veşnică la sosirea spiritului magic: „Vezi, câtu-i ziuliţa şi zi acum de vară,/ Un dor nespus m-apucă şi plâng, măicuţă, plâng", „zău nu ştiu când se duce! că mă trezesc când vine/ Şi simt că mişcă tufa, auz crângul trosnind". Confuzia o copleşeşte, amplificând deznădejdea: „Atunci inima-mi bate şi sar ca din visare,/ Şi parc-aştept... pe cine? şi pare c-a sosit./ Acest fel toată viaţa-mi e lungă aşteptare,/ Şi nu soseşte nimeni!... Ce chin nesuferit!" Deziluzia şi deruta sunt exprimate prin aglomerare de negaţii: „nu-ş ce-mi vine! şi nu ştiu ce i-aş da", „în braţe n-am nimica", „nici nu prind de veste când singură mă strâng", „nu soseşte nimeni" etc.

Trecerea către pastelul înserării se realizează prin atitudinea meditativă a mamei, care ilustrează imposibilitatea de a-şi ajuta fiica. Cadrul bucolic din monologul fetei este continuat de peisajul liniştit al înserării, descris cu simţ al detaliului sugestiv. Cadrul romantic este raportat la mediul rustic şi la componenta temporală – noaptea, momentul somnului şi al visului. Treptat, agitaţia satului se transformă în tăcere, imaginile dinamice realizate prin verbe de mişcare („vitele... întins păşeau", „altele-adăpate trăgeau în bătătură" etc.) devin statice, iar sub aspect stilistic, amurgul plin de viaţa este redat prin imagini auditive şi aliteraţii: „A puţurilor cumpeni ţipând parcă chemau", „vitele mugind", „În gemete de mumă viţeii lor strigau", „Vibra al serii aer de tauri grea murmură", „şoaptă în susur".

Aceeaşi dispunere contrastivă ca în monologul Floricăi se observă şi aici: agitaţia înserării este contrabalansată de calmul nopţii. Astfel, imaginile auditive se estompează, dispar imaginile de mişcare, lăsând locul imaginilor vizuale: „încep a luci stele", „şi focuri în tot satul încep a se vedea", „răsare-acuma luna", uneori tot cu aspect antitetic: „Veşmântul său cel negru, de stele semănat". Ici şi colo, viaţa este semnalată de imagini auditive care nu tulbură somnul, ci se confundă cu noaptea: „Tăcere pretutindeni acuma stăpâneşte,/ Şi lătrătorii numai s-aud necontenit." (Remarcăm şi metonimia *lătrătorii*.)

Noaptea este zugrăvită metaforic şi solemn prin elemente care ţin mai degrabă de clasicism. Noaptea este sinonimă cu liniştea, iar natura este personificată: „e noapte naltă, naltă", „veşmântul... negru", „Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,/ Şi apele dorm duse,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

și morile au stat". Repetiția are rolul de a marca o gradație treptată a pastelului: „Încep a luci stele rând una câte una", „noapte naltă, naltă", „tăcere pretutindeni", „tăcere este totul".

Peisajul mirific diluează tensiunea erotică a primei părți și pregătește apariția fantastică a Zburătorului. Pe fundalul liniștit al nopții, este proiectat portretul lui, ce reiese indirect din dialogul suratelor. Cadrul oniric din finalul părții a doua ambiguizează povestea, căci nu este clar dacă apariția „zmeului" ține de vis sau de realitate, iar pentru Heliade Rădulescu este un bun prilej de a valorifica o gamă largă de credințe folclorice. Motivul stelei căzătoare este reluat în partea a treia (apărea și în partea a doua) ca simbol al morții: „pacostea de zmei". Deși ființă himerică, din tipologia astralului, a ființelor exemplare, el reprezintă o entitate malefică, iar comparația cu un fulger are rolul de a sublinia frumusețea, dar și pericolul. Pentru suratele comentatoare, încadrarea lui este clară: Zburătorul este *zmeu, împielițat, spurcat, balaur*, iar salvarea nu se poate realiza nici prin apelul la ritualuri magice („nici descântătură,/ Nici rugi nu te mai scapă"), nici invocația divinului: „Să nu mai fie!", „Închină-te, surato!", „bată-l crucea!', „Ferească Dumnezeu!" (toate exclamații retorice).

Portretul apropie personajul de eroii de basm, iar transferul din planul astral (este o „lumină iute" – metaforă, „cu urme de schintei") în cel uman presupune o antropomorfizare cu detalii specifice folclorului: „ca bradu flăcăiandru și tras ca prin inel" (comparație), „bălai cu păr de aur" (epitet metaforic). Ca și în poemul eminescian de mai târziu *Luceafărul*, antiteza muritor/nemuritor și caracterul fantastic sunt sugerate de lipsa sângelui, de aspectul nenatural („balaur de lumină" – metaforă), de dispunerea nefirească a nasului („ș-un nas ca vai de el" – posibil și o ironie a autorului). În contrast cu tabloul nopții, portretul este dominat de imagini vizuale.

Limbajul este încărcat de elemente ale registrului oral: apelative populare: *surato, leicuțo, soro*, fonetisme regionale: *l-alde, vrun, nestimate, d-aia*, forme verbale și locuțiuni regionale: *auz, sai*, „lipsa de-a lui dragosti!", „departe de ast loc", imprecații: *bată-l crucea!*, interjecții: *o!, vai!*, exclamații și interogații retorice: „Și drept pe coș, leicuță!", „Închină-te, surato!", „Văzutu-l-ai si tu?", „Și ce-i mai faci pe urmă?". Afecțiunea și compasiunea sunt redate prin dativul etic: „Si-n somn colea mi-ți vine", diminutive – *fețișoară* ori exclamații: „Mi-e

milă de Florica". „Cum o fi chinuind-o!", „Si s-a pălit copila!", toate contribuind la conturarea atmosferei rurale.

Stigmatul iubirii este recunoscut prin *lipitură*, adică ceea ce în credința populară semnifică tulburare, nălucire, boală de care nu se poate scăpa, ceea ce conduce la concluzia bunicii – exponent al experienței și al înțelepciunii – „Să fugă fata mare de focul de iubit". Tradiția populară presupune, după o astfel de prezentare, un leac, detectabil în vreun descântec ori în ritualurile magice de protecție (cum prezintă Ion Barbu în *Domnișoara Hus*), care însă lipsesc în balada lui Ion Heliade Rădulescu.

Versificație. Rolul modurilor și al timpurilor verbale

Ritmul de baladă cultă este conferit de melodicitatea interioară a versurilor, rima este încrucișată, măsura de 13-14 silabe, iar ritmul este iambic.

Frecvența verbelor la indicativ, timpul prezent denotă participarea afectivă intensă la trăirile descrise, la crearea pastelului bucolic și la surprinderea ființei străine strecurate în lumea umană.

Concluzie

Prin *Sburătorul*, Ion Heliade Rădulescu ilustrează specia baladă cultă, alături de colegii de generație, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, anticipându-i pe Mihai Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Ion Barbu, Ștefan Augustin Doinaș ș.a.

■ UMBRA LUI MIRCEA. LA COZIA
de Grigore Alexandrescu

Curent, perioadă, epocă literară

Grigore Alexandrescu aparține perioadei pașoptiste, fiind recunoscut ca unul dintre cei mai talentați fabuliști, deși opera sa literară este extrem de variată, aliniată, în principiu, esteticii romantice impuse în epocă de revista *Dacia literară*.

Pașoptismul se caracterizează prin coexistența romantismului, a notelor clasiciste și iluministe (introduse în lirica noastră de generația poeților Văcărești), nu doar în creația literară a unui scriitor, ci chiar în aceeași compoziție literară, fapt vizibil în textul *Umbra lui Mircea. La Cozia*. Romantismul este teoretizat într-o formă succintă în

Scanned with OKEN Scanner

articolul-program *Introducție* la *Dacia literară*, Kogălniceanu promovând ca surse principale de inspirație istoria și folclorul, teme abordate de mai toți pașoptiștii, în esență oameni de litere interesați în a-și exercita harul în mai multe genuri și specii, dar și în diferite tipologii scripturale. Este și cazul lui Grigore Alexandrescu, a cărui creație cuprinde două registre estetice, unul de factură elegiacă, romantică, ce denotă un poet atent la marile întrebări ale istoriei și ale omenirii (atitudine în antiteză cu societatea mizeră), și altul de factură clasică, rațională, evident în epistole și fabule, care dezvăluie un scriitor satiric, adesea sarcastic. Meditațiile și elegiile sale (*Miezul nopții, Adio. La Târgoviște, Cimitirul*) surprind tematica preromantică și romantică de influență franceză (Lamartine) ori britanică (Young): tema ruinelor, tristețea metafizică, evocarea trecutului glorios pentru a fi pus în antiteză cu prezentul decăzut, pasteluri ale înserării etc.

Concepția sa asupra artei este exprimată în *Prefața* volumului din 1847 și evidențiază dublul rol al literaturii, de a satisface gustul estetic al publicului, dar și de a orienta și de a educa cititorul: „Eu sunt din numărul acelora care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte simțăminte frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale“ (apud Iulian Boldea, *Poezia clasică și romantică*, Brașov, Ed. Aula, 2002, p. 80). Din această atitudine clasicistă iau ființă creațiile de inspirație patriotică: *Anul 1840, Unirea Principatelor, Așteptarea, Umbra lui Mircea. La Cozia.*

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

Poemul în discuție este compus în urma unei călătorii la mânăstirile din Oltenia în 1842, alături de prietenul său Ion Ghica, și face parte dintr-un ciclu de poezii evocatoare pe tema trecutului istoric: *Mormintele. La Drăgășani, Răsăritul lunii. La Tismana, La mânăstirea Dealul* etc. Temele comune sunt: istoria, noaptea, ruinele. După cum aflăm din *Memorialul* acestei călătorii, poezia a fost creată chiar la Cozia, într-o noapte romantică, propice meditației și contemplării naturii (munții și valea Oltului) dintr-un turn al mânăstirii. Publicarea poeziei a fost întârziată: a apărut abia în 1844, în revista *Propășirea* de la Iași, condusă de Mihail Kogălniceanu.

Titlul trimite la eroul național Mircea cel Bătrân, invocat de poet pentru a pune în balanță un trecut glorios și un prezent precar din

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere moral şi social. De asemenea, partea a doua a titlului menţionează locul mânăstirii în care este înmormântat domnitorul.

Tema evocării istoriei glorioase este urmărită între cele două niveluri şi intenţii de structurare care se întretaie şi se lămuresc reciproc: chemarea figurii legendare a voievodului Mircea cel Bătrân şi o meditaţie asupra războiului aducător de moarte ce poate fi evitat într-o societate civilizată.

Succesiunea secvenţelor poetice urmează axa temporală prezent-trecut-prezent, iar din perspectivă compoziţională textul cuprinde patru tablouri: cadrul nocturn iniţial (prilej de meditaţie şi de incursiune în istorie), reînvierea trecutului, comparaţia prezent-trecut şi revenirea la tabloul de început.

Procedee şi mijloace artistice. Limbaj

Poezia lui Grigore Alexandrescu nu este rezultatul spontaneităţii; poetul scria ştergând, rectifica mereu în timp ce-şi declama propriile versuri. Acest fapt ar explica şi caracterul de monolog liric cu efecte teatrale, nota declamatorie, solemnitatea discursului. Critica literară a remarcat particularitatea definitorie a versurilor sale, care, în lipsa unei plasticităţi debordante, sunt traversate de muzicalitate şi armonie interioară: „Poetul este, înainte de Al. Macedonski, dintre aceia care au contribuit considerabil la apropierea poeziei de muzică." (G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, Bucureşti, EPL, 1962, p. 180). Astfel, strofa care deschide poezia se caracterizează prin efecte eufonice deosebite, rezultate din asonanţe (contrastul dintre vocala închisă *u*, pusă sub accent prelungit, şi vocala deschisă *a*: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate" vs. „Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate") şi aliteraţii, căci vocala *u* este succedată de consoane nazale şi surde care amplifică solemnitatea versului. G. Călinescu remarca drept procedeu preferat pentru a obţine efecte muzicale prelungirea maximă a cezurii (pauza ritmică, specifică prozodiei, care împarte un vers în emistihuri pentru a susţine cadenţa sau pentru a uşura recitarea).

Prima secvenţă, alcătuită din şapte strofe, reprezintă un pastel în care se conturează peisajul nocturn, încărcat de mister ce îndeamnă la solitudine şi meditaţie (ipostaze romantice, prin excelenţă). Cadrul descriptiv este dominat de imagini vizuale şi auditive ce surprind izbirea cadenţată a valurilor într-o linişte solemnă, în aşteptarea evenimentului de sorginte

Scanned with OKEN Scanner

sacră. Personificarea naturii indică ieșirea din spațiul și timpul obișnuit și regresia în istorie: „ale valurilor mândre generații", „noaptea iese, mă-mpresoară", „mușchiul zidului se mișcă", „râul înapoi se trage... munții vârful își clătesc". Prin motivul umbrei, de origine romantică, se realizează alunecarea în trecut prin apelul la fantastic. Noaptea și fantasmele care ies din morminte sunt de inspirație britanică (Grey, Young, Ossian-Macpherson), literatură cunoscută prin traducerile franceze cu care pașoptiștii erau familiarizați. De altfel, „chipurile negre" sau „fiorul" misterios care fac natura să se miște amintesc și de lirica lui Byron. Dinamismul secvenței în care natura personificată presimte apropierea fantomei domnitorului este întrerupt de punctele de suspensie ori de verbele la imperativ („iese... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește", „Ascultați!... marea fantomă face semn... dă o poruncă") care amplifică tensiunea întâmplării miraculoase. Legătura strânsă dintre voievod și natură, dintre erou și țară este subliniată de interogația adresată Oltului: „Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute,/ Și puternici legioane p-a ta margine-ai privit,/ Virtuți mari, fapte cumplite îți sunt ție cunoscute,/ Cine oar' poate să fie omul care te-a-ngrozit?". Răspunsul capătă proporții cosmice, căci numele lui Mircea este repetat de întreaga suflare și purtat în alte orizonturi de apele Oltului și ale Dunării, figura de stil asociată fiind hiperbola.

Mircea cel Bătrân este imaginat în ipostaza unui luptător, apărător al neamului și al pământului strămoșesc (în mânăstirea de la Cozia, domnitorul este zugrăvit în costum de cruciat), iar tonalitatea elogioasă, gestica patetică, de un retorism calculat, sugerează admirația pentru faptele voievodului. Secvența capătă, astfel, aspectul unei ode. Metaforele, puține la număr („umbră veche", „veacurile ce-nghit neamuri"), sunt completate de hiperbole (*veacuri, vecie*) și de epitete („râvna neobosită", „Întreprinderea... dreaptă, ...nobilă și mare", „nume va fi scump și nepătat").

Influența iluministă se întrevede în ideile din care se conturează definiția războiului: „bici groaznic, care moartea îl iubește". Poetul urmărește, după cum remarca Eugen Simion, un scop moral, căutând în istorie modele etice incontestabile: „Scenariul (...) este caracteristic pentru modul lui Grigore Alexandrescu de a figura o idee lirică, de ordin, aici, patriotic și moral. Ideea este anunțată de o descripție a reliefului (spațiul meditației), format în chip romantic din ziduri vechi,

918 855
BIBLIOTECA JUDETEANA „GH.ASACHI" IASI

Scanned with OKEN Scanner

mucezite de bătaia valurilor, peşteri, râpi întunecate, munţi ce se clatină... descripţia este reluată, cu o notă accentuată de mister, în finalul poemului." (Eugen Simion, *Dimineaţa poeţilor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1980).

Poetul are încredere în omul civilizat care, ca fiinţă socială, are posibilitatea de a-şi anula pornirile războinice prin raţiune, prin căutarea ştiinţelor, a artelor, a culturii. Evoluţia omenirii este evidentă, însă dezamăgirea în faţa manifestării tarelor societăţii nu poate fi stăpânită.

Ultima parte revine la cadrul romantic în note de pastel sumbru, închizând ciclic poezia prin reunirea trecutului şi a prezentului. Umbrele reintră în mormânt în aceeaşi atmosferă gravă, dominată de crepuscul. Ecourile se sting, gesturile sunt estompate, iar imaginile auditive trec de la jalea amintirii eroilor la liniştea cadenţată a valurilor.

Versificaţie. Rolul modurilor şi al timpurilor verbale

Versurile cu rezonanţă arhaică („sărutare, umbră veche", „Noi venim mirarea noastră la mormântu-ţi a depune") contrastează cu neologismul, presărat cu moderaţie: *fantasmă, cadenţă, generaţie, martor*.

Muzicalitatea poeziei se creează prin succesiunea studiată a accentelor, dactilul este îmbinat cu iambul, rima este încrucişată (rima feminină alternează cu cea masculină: *nalte-spumegate*).

Actualizarea trecutului se realizează prin folosirea indicativului prezent, un prezent evocator, în contrast cu perfectul compus, timp al evenimentului încheiat, ce marchează şi un regret pentru faptele de altădată: „Oltule, care-ai fost martor...", „Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite...".

Concluzie

Prin însumarea trăsăturilor de meditaţie, odă, pastel, prin bogăţia tematicii şi prin atitudinea patetică, poezia lui Grigore Alexandrescu este reprezentativă pentru lirica paşoptistă.

■ IEPURELE, OGARUL ŞI COPOIUL
de Grigore Alexandrescu

Curent, perioadă, epocă literară

Grigore Alexandrescu este exponentul epocii paşoptiste, perioadă marcată de interferenţa mai multor orientări literare (preromantism,

Scanned with OKEN Scanner

romantism, iluminism, clasicism) și de procesul de formare a identității literare române. În perioada amintită (aproximată între 1830-1860) sunt abordate mai multe genuri și specii literare în încercarea de constituire a unei amprente naționale și, dat fiind contextul socio-istoric, literatura absoarbe în esența ei problemele sociale ale epocii.

Deși curentul literar care domină este romantismul, se poate afirma că literatura pașoptistă are o tendință spre moralizare prin conținutul etic al unor specii cultivate, între care și fabula.

Grigore Alexandrescu este, cu precădere, poet romantic, reflexiv, latură vizibilă în meditațiile sale (*Miezul nopții, Adio. La Târgoviște, Mormintele. La Drăgășani, Umbra lui Mircea. La Cozia* etc.), dar cealaltă latură a creației sale este satirică, lucidă, rațională, în epistole și fabule. Acestea evidențiază moravurile epocii, privite veridic, dintr-o perspectivă critică și satirică. În calitate de autor de fabule, Grigore Alexandrescu se înscrie în tradiția clasică, alături de Al. Donici, Gheorghe Asachi, Gheorghe Sion ș. a., fiind inspirat din creațiile lui Florian, La Fontaine sau Krîlov.

Fabula se definește ca specie a genului epic, în versuri sau în proză, în care sunt satirizate aspecte negative ale societății, conduite sau structuri morale negative, vicii, moravuri politice ori sociale etc. Structura tradițională a fabulei urmărește povestea, plasată prin personificare în lumea plantelor, animalelor ori a obiectelor, finalizată cu o morală explicită sau implicită. Sensurile alegorice realizează transferul din lumea fabuloasă în lumea umană. Specia a apărut în antichitatea greacă prin creațiile lui Esop, apoi în cea latină prin Fedru, fiind revitalizată de clasicismul francez prin Jean de La Fontaine.

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

Fabulele lui Gr. Alexandrescu schițează o lume viciată, satira fiind directă și adeseori vehementă. Temele esențiale avute în vedere sunt: ipocrizia, tirania, parvenitismul, demagogia. Titlul *Iepurele, ogarul și copoiul* ilustrează personajele textului și a cunoscut modificări, varianta inițială fiind *Ogarul și epurele* (așa cum apare pentru prima oară în *România literară* din 16 aprilie 1855).

Ceea ce se remarcă în primul rând este dispunerea scenică a fabulei, atitudinile teatrale și indicațiile de tonalitate: „-n limba lui *strigă*", „*lătră* atunci copoiul". Acestea vizează tema textului, ipocrizia umană, evidențiată prin abuzul și corupția unui sistem judecătoresc de înalt nivel.

Scanned with OKEN Scanner

Textul începe cu morala (aflată, de regulă, în finalul poveștii) și continuă întâmplarea alegorică în care personaje sunt ogarul, copoiul și un iepure. Morala consemnează faptul că adeseori calitățile sunt în mod frecvent transformate în motive de incriminare atunci când deranjează autoritățile corupte. Relația de rudenie dintre ogar și copoi, două rase „nobile" de câini de vânătoare, sugerează favoritismele la nivel înalt, de pe urma cărora omul obișnuit (iepurele) nu poate ieși decât în pierdere. Folosirea adjectivului *nostru* în primul vers („Calitățile noastre cele mai lăudate") indică participarea naratorului, care se consideră, alături de personajul iepurelui, o victimă a sistemului judecătoresc și marchează prin pluralul de persoana întâi, asemenea unei maxime, o extindere generală a tiparului din lumea umană: calitățile îi desemnează pe oamenii înzestrați, împiedicați în a face servicii societății. O posibilă aluzie este și la nedreptățile societății vremii care cenzura scriitorul dornic de a face dreptate prin intermediul literaturii sale.

Conținutul propriu-zis al poveștii alegorice se referă la actele de acuzare aduse de un ogar iepurelui pentru faptul că nu se lasă prins niciodată. Cadrul scenic este chiar instanța de judecată condusă de copoi, a cărui autoritate este relevată de afirmația „sentințe fără apel el da". De fapt, sentințele abuzive și sistemul corupt constituie subiectul mai multor fabule (*Dreptatea leului, Elefantul, Ursul și vulpea*); acestea țintesc nu numai procesul în sine, ci și injustiția care stă la baza societății.

Agresivitatea acuzatorului și meschinăria lui sunt accentuate de verbul *strigă* și de faptul că instanța judecătorească este alcătuită exclusiv din membri ai rasei canine, semn al complicității acuzatorului și a judecătorului. Cei doi vorbesc aceeași limbă, au aceleași concepții și sentințe.

Iepurele, reprezentant al omului de rând, este descris drept *ticălos* pentru că singura lui salvare din fața acuzațiilor și a hărțuielii permanente este fuga. Dinamismul tabloului este realizat prin verbe de mișcare – *a fugi, a goni, a alerga, a sări* –, iar atitudinea iepurelui nu denotă frică, lașitate, ci ingeniozitate, pentru că el încearcă să ocolească ori chiar să pună piedici situațiilor abuzive: „merge tot cotiș/ și sare curmeziș". Acuzația este șocantă prin absurdul ei: „n-are pas, nici umblet creștinesc" (adică *normal*) și simbolizează nedreptățile unui sistem agresiv, precum și perfidia ogarului, care își urmărește interesul. Ogarul folosește apelativul *Măria Ta* (locuțiune pronominală de politețe) pentru a-l linguși pe copoi și recurge la un argument puternic pentru a suspenda

Scanned with OKEN Scanner

orice drept al iepurelui – implicarea directă a judecătorului. Aluzia abilă vizează orgoliul copoiului, care, deși l-a urmărit de nenumărate ori pe iepure, nu l-a putut prinde. Întrebarea adresată prezidentului este mai mult retorică și presupune intuiția psihologică a reacției acestuia; adverbul *adeseori*, alăturat zvonurilor care confirmă propria slăbiciune, îl convinge pe judecător de veridicitatea spuselor. Adverbul *destul* din răspunsul copoiului poate sugera suficiența argumentului, în sensul în care faptele expuse sunt clare și nu mai necesită amânarea sentinței, dar poate trimite și la o încercare a acestuia de a cenzura cuvintele ogarului în privința propriului eșec. Hotărârea judecătorului este tranșantă: nu vrea să asculte și versiunea pârâtului, și astfel prinderea iepurelui semnifică respingerea oricăror dovezi pentru apărare și, implicit, condamnarea sa.

Finalul nu reia morala, ci conturează consecința sentinței: împărțirea prăzii între acuzator și judecător, dar și aici este relevată lăcomia celor puternici, întrucât „carnea va rămânea pentru judecător,/ iar labele vor fi pentru jeluitor". Fragmentul este punctul culminant al satirei și are în vedere abuzurile autorităților, ale societății în general.

Procedee și mijloace artistice. Limbaj. Versificație. Rolul modurilor și al timpurilor verbale

Ironia rezultă din interferența stilurilor; astfel, termenii din registrul juridic, de regulă neologisme (*judecată, sentință, a prezida, senat*) sunt așezați alături de variante colocviale ori cu iz arhaic (*a jelui – jeluitor, umblet creștinesc, osândit*) ori de exprimări populare: „ce suflet mi-a scos", „merge tot cotiș", „sare curmeziș".

Figura de stil specifică fabulei este alegoria, susținută de personificare („în tufe atuncea prezida copoiul"), de epitete („umblet creștinesc", „copoi cafeniu"), de comparație („fuge parc-ar fi gonit de vijelii").

Verbul *a lătra* indică rasa din care fac parte animalele personificate, însă, conotativ, atestă și firea despotică, agresivă a copoiului, care nu acceptă să fie contrazis ori ridiculizat. Sonoritatea acestui verb este amplificată de rimele masculine (*cotiș-curmeziș*) și, alături de verbul care îl caracterizează pe ogar – „în limba lui striga" –, sugerează o comunicare la același nivel de înțelegere, însă restrictivă – cei din afară nu au acces la ea.

Măsura este variabilă, de 6-12 silabe, rima este împerecheată.

Verbele la indicativ prezent denotă situații general valabile, perfectul simplu *fu* trimite la o întâmplare relativ recentă, cu repercusiuni în

Scanned with OKEN Scanner

prezent, imperfectul este asociat cu o nedeterminare temporală (*prezida*), susținută de adverbul *odată*, iar conjunctivul prezent indică o perspectivă apropiată, confirmată de viitor: „carnea va rămânea pentru judecător,/ iar labele vor fi pentru jeluitor".

Concluzie

Grigore Alexandrescu își dovedește arta de fabulist prin observația obiectivă, echilibrul compoziției, cultivarea ironiei și a sarcasmului, prin intenția didactică, prin zugrăvirea caracterelor viciate și a victimelor lor, prin concizia limbajului, fapte care în clasează printre cei mai importanți scriitori pașoptiști, cu apetență pentru clasicism.

ROMANTISMUL

Romantismul este un important curent artistic și literar, care se manifestă mai întâi în Anglia, Germania și Franța, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, difuzându-se apoi dincolo de continentul nostru, cuprinzând artele plastice, muzica, pictura, filosofia, estetica și chiar domenii ale vieții sociale (există un stil romantic, de exemplu, în mobilier, vestimentație). Apare ca reacție împotriva rigidității clasicismului, a normelor și convențiilor acestuia, militând pentru libertatea de expresie a individului. Principalii reprezentați ai curentului sunt: Walter Scott, Byron, Shelley (Anglia), Novalis, Tieck, Heine, Hoffman, Shiller (Germania), V. Hugo, Lamartine, Vigny, Musset (Franța), Manzoni, Leopardi (Italia), Pușkin, Lermontov (Rusia), Edgar Allan Poe (S.U.A.).

În literatura română, romantismul apare cu un deceniu mai târziu decât în Franța, astfel că o primă generație (preromantică), reprezentată de Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, se afirmă spre sfârșitul deceniilor al treilea și al patrulea ale secolului al XIX-lea, prelungindu-se la noi prin scriitorii pașoptiști (Alecsandri, Bălcescu, Alecu Russo) până la Eminescu, socotit îndeobște ultimul mare romantic european.

Principii estetice generale ale curentului romantic:

- **Se opune cultului rațiunii, promovând cultul sentimentului și al fanteziei creatoare.** Romanticii înfrâng limitele închise ale idealului de umanitate și ale concepției clasice, prin exaltarea sensibilității, a

Scanned with OKEN Scanner

forței vizionare a omului, prin cultivarea unor noi teme și motive cum ar fi *fortuna labilis*, „viața ca vis", „lumea ca teatru" sau prin exprimarea profundă a ideilor și sentimentelor redate sub forma meditației filosofice.

- **Cultivă evadarea din realitatea obiectivă prin vis, reverie, istorie, iubire,** romanticii fiind tot timpul în căutarea idealului.(„poetul răspunde de sufletele oamenilor" – V. Hugo).
- **Descoperă infinitul spațial și temporal.** Limitării clasice i se opune înclinația spre nelimitat, din convingerea că esența omului se împlinește în nemărginire. Setea de absolut, căutarea necontenită a idealului, nevoia de depășire a condiției umane reprezintă pentru creatorul romantic condițiile sale existențiale. Descoperirea infinitului explică nostalgia absolutului, primordialului, a arhaicului și a misticului (meditația filosofică).
- **Natura devine obiect al contemplării poetice.** Omul (microcosmos) se află în armonie cu natura, cu întreg universul (macrocosmosul); așa se explică predilecția romanticilor pentru abisurile nopții, pentru aștrii cerești, oceane, mări, lacuri, izvoare, codri, pentru vegetalul abundent și floralul cu o diversă gamă de culori (pastelul, meditația).
- **Evidențiază valoarea artistică a tot ceea ce este frumos.** Iubirea față de natură presupune surprinderea contrariilor (frumos-urât) iar ochiul romantic trebuie să observe contrastele, antiteza devenind procedeu stilistic preferat, chiar și în definirea unor situații, idei, atitudini sau în caracterizarea personajelor.
- **Cultivă ironia ca mijloc de a ieși din cotidian într-o lume iluzorie.** Apar noi specii (drama romantică, meditația, poemul filosofic, nuvela istorică) și categorii estetice (urâtul, grotescul, macabrul).
- **Manifestarea unui deosebit interes pentru creația populară și tradiția națională.** Romantismului îi datorăm descoperirea bogăției fondului și formei operelor folclorice. Vor fi preluate din folclor teme, elemente de limbaj (regionalisme, arhaisme, diverse forme populare ale cuvintelor) și chiar specii literare (doina, basmul, balada, legenda).
- **Personajul provine din toate mediile sociale, este unul excepțional surprins în situații excepționale.**
- **Amestecul genurilor, renunțarea la regulile unităților în numele verosimilului și al culorii locale.** Romanticii sunt de părere că un mare eveniment istoric nu poate să se desfășoare în 24 de ore, iar prezentarea

Scanned with OKEN Scanner

unui amplu tablou al vieții necesită amestecul genurilor, căci adevărata poezie stă în armonia contrariilor.

■ GLOSSĂ
de Mihai Eminescu

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Glossă face parte din poezia gnomică, în care se pare că „recea cumpăn-a gândirii" înclină balanța spre clasicism, prin eleganța și perfecțiunea formei, dar și echilibrul și măsura ideilor. Criticul George Călinescu analizează poezia dedicându-i un capitol special al studiului său *Opera lui Mihai Eminescu,* intitulat *Clasicismul gnomic*, înregistrând romantismul temperat al poemului, cu puternice accente clasice: „Ea mânuiește reprezentările cele mai descărnate, noțiunile sentimentelor, adică schema lor abstractă, ori idei de ordin teoretic." Între criticii contemporani, Nicolae Manolescu crede că „în *Glossă* filosofia schopenhauriană se liricizează și sentimentele devin memorabile prin forma eminesciană în care au fost turnate". Poezia face parte din volumul *Poesii,* publicat sub îngrijirea lui Titu Maiorescu în 1883, datând însă din perioada studiilor berlineze. Termenul „poezie gnomică" vine din fr. *gnomique*, care traduce gr. *gnomikos*, derivat de la *gnome* – păreri, sentințe –, și denumește o specie de poezie din literatura greacă și apoi romană, începând cu sec. al VII-lea- al V-lea î.Hr., avându-i ca reprezentanți pe Solon sau Teognis.

Tema și semnificațiile titlului

Glossă este o meditație pe tema timpului și a condiției omului în univers și societate, dar poate fi interpretată, sub influența filosofiei schopenhauriene, ca un cod etic al omului de geniu. Perspectiva filosofică poate impune conotații noi, prin prisma termenilor din filosofia lui Nietzsche, *apolinic* și *dionisiac*, poemul fiind un elogiu al trăirii apolinice, contemplativă, echilibrată și obiectivă. Termenul din titlu, glosa, are două accepții – prima se referă la un comentariu pe marginea unui text, explicarea unui pasaj sau cuvânt obscur, din lat. *glossa* – cuvânt ce necesită explicații –, și a doua este o specie de poezie cu formă fixă, de origine spaniolă, de la sfârșitului al sec. al XIV-lea, cu o strofă-nucleu care introduce tema, dezvoltată ulterior într-un număr

Scanned with OKEN Scanner

egal de strofe cu numărul versurilor din strofa-nucleu. Titlul reflectă esența clasică a temei, provenind din germană sau italiană, singurele limbi în care consoana este dublă. În afara evidentei influențe a filosofiei stoice, care îndeamnă la neimplicare și detașare, apar câteva motive antice hinduse, cum ar fi cel al „lumii ca teatru", preluat mai târziu de filosoful și omul politic suedez Oxenstierna în *Cugetările* sale: „Lumea este privelişte, oamenii sunt comedianți, norocul face jocurile și întâmplările le alcătuiesc. Teologii ocârmuiesc machinurile și filosofii sunt privitorii."

Structură și compoziție

Poezia este compusă din zece strofe a câte opt versuri scurte, niște sentințe aproape, din care prima este strofa-nucleu, ce le generează pe celelalte, ultima fiind reluarea strofei-nucleu în ordine inversă a versurilor. Există în poem trei planuri: *al timpului,* implacabil al universului, *al societății,* trecătoare, și *al omului*, vulnerabil în raport cu timpul și cu societatea. Incipitul este asigurat de relația cu Timpul, această supratemă eminesciană, influențată aici și de poezia populară, nu numai de filosofia schopenhauriană: „Vreme trece, vreme vine/ Toate-s vechi și nouă toate". Opțiunea oferită în fața spectacolului dezamăgitor al lumii este atitudinea detașată, apolinică – „Tu rămâi la toate rece". Jocul antitezelor – *vechi-nouă, vine-trece, rău-bine* – pune în evidență ideea de timp ca un fluviu care adună și duce cu el tot universul, cu o mișcare continuă. Finalul reia sentințele din strofa-nucleu în ordine inversă, accentuând efortul neimplicării în curgerea amăgitoare a lumii.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Se remarcă folosirea unui *tu* generic, cu referire la umanitate, în general: „Ce e rău și ce e bine/ Tu te-ntreabă și socoate".

Atitudinea sceptică domină strofa-nucleu – în fața timpului neiertător și a panoramei de deșertăciuni a lumii, reprezentată prin imaginea valului, răspunsul este o înțeleaptă neimplicare: „De te-ndeamnă, de te cheamă/ Tu rămâi la toate rece". Strofa a doua conține un set de reguli și de sfaturi aparținând filosofiei stoice – timpul e o desfășurare de evenimente pe care omul le uită: „Cine ține toate minte/ Și ar sta să le asculte?" Soluția este o mai bună cunoaștere de sine, care se obține prin retragerea din timp, așa cum susține deviza lui Socrates, preluată de pe frontonul templului din Delphi – *Cunoaște-te pe tine însuți.* „Tu

Scanned with OKEN Scanner

așează-te de-o parte/ Regăsindu-te pe tine." Calea spre esența lumii stă în cunoașterea de sine, nu în ascultarea „zgomotelor deșarte ale lumii". *Glossă* este un poem gnomic ce folosește câteva motive literare antice: *fugit ireparrabile tempus* – timpul care nu se mai întoarce –, *fortuna labilis* – soarta schimbătoare a omului –, *vanitas, vanitatum et omnia vanitas* – deșertăciunea deșertăciunilor și totul e deșertăciune –, citatul din *Ecleziast,* dar și motivul lumii ca teatru sau a prezentului etern, de esența schopenhauriană.

În strofa următoare, metafora care domină conținutul tematic este „recea cumpăn-a gândirii" care trebuie să evite iluzia clipei trecătoare și a fericirii. În timp, nimic nu se schimbă – „Toate-s vechi și nouă toate" –, iar fericirea e o mască. Motivul lumii ca teatru, preluat din filosofia hindusă – „privitor ca la teatru" – e un pretext pentru dezvăluirea măștilor și pentru încă un îndemn la a pătrunde dincolo de ele prin detașare: „Joace unul și pe patru/ Totuși tu ghici-vei chipu-i/ ...Tu în colț petreci în tine/ Și-nțelegi din a lor artă/ Ce e rău și ce e bine". Antiteza bine-rău subliniază aici firul care trebuie să călăuzească firea umană prin iluzia măștilor. Strofa a cincea prezintă ideea prezentului etern, luată din filosofia lui Schopenhauer, viitorul și trecutul reprezentând variante nemodificate ale acestuia: „Viitorul și trecutul/ Sunt a filei două fețe". Strofa a șasea reia lirica măștilor, insistând pe iluzie și repetabilitate: „Alte măști, aceeași piesă/ Alte guri, aceeași gamă". Dincolo de serenitatea recomandărilor, există momente în care răzbate ironia amară din satirele din *Scrisoarea I* și *Scrisoarea a III-a*: „Nu spera când vezi mișeii/ La izbândă făcând punte,/ Te-or întrece nătărăii,/ De ai fi cu stea în frunte."

Comparația din strofa a opta „Ca un cântec de sirenă" scoate în evidență caracterul înșelător al lumii, care e plină de tentații periculoase – „lucii mreje", de care omul trebuie să se ferească. Asemeni cântecului sirenelor din Antichitate, spectacolul lumii atrage inocenții spre pericole mortale, a căror chemare trebuie ignorată, așa cum recomandă filosofia stoică: „Nu băga nici chiar de seamă,/ Din cărarea ta afară/ De te-ndeamnă, de te cheamă". Strofa următoare conține o serie de legi stoice, un decalog a cărui menire nu este mântuirea sufletului, ci neimplicarea în jocul înșelător al lumii pentru a-ți păstra judecata limpede, rece: „De te-ating, să feri în lături/ De hulesc, să taci din gură;/...Zică toți ce vor să zică,/ Treacă-n lume cine-o trece;/ Ca să nu-ndrăgești nimică/ Tu rămâi la toate rece". Reluarea în final a strofei-nucleu, cu versurile în ordine inversă, marchează o schimbare de perspectivă, de la cea filosofică, la cea morală: „Te întreabă și socoate/ Ce e rău și ce e

Scanned with OKEN Scanner

bine". Aici nu mai cade accentul asupra timpului implacabil, ci asupra atitudinii omului, care trebuie să-și folosească înțelepciunea pentru a supraviețui într-o lume plină de pericole.

Versificație și limbaj. Moduri și timpuri verbale

Poemul are ritm trohaic, rimă încrucișată și măsură de 8 silabe. Alternarea formelor pronominale de persoana a II-a cu cele de persoana a III-a sunt manifeste lexicale ale depersonalizării eului. În aventura cunoașterii, poetul se depărtează de lume și de sine, în același timp, proiectându-se într-un *tu* nedeterminat, generic, ce mărește distanța dintre omul de geniu și lume.

Concluzii

Poezia de idei condensează în *Glossă* limpezimea și armonia stilului clasic împreună cu naturaleța și prospețimea stilului popular, la care se adaugă satira cu accente pamfletare, exact ca în *Scrisori.* Nota gravă, profund filosofică asigură profunzime și o muzicalitate tristă poemului.

■ ODĂ (ÎN METRU ANTIC)
de Mihai Eminescu

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Poezia eminesciană reprezintă o admirabilă sinteză între romantism și clasicism, ilustrată pe deplin de textul *Odei (în metru antic)*, considerată de criticul George Călinescu drept expresia unui clasicism gnomic, alături de *Glossă.* Poemul aparține etapei marilor creații și a fost publicat în volumul *Poezii*, ediția Maiorescu din1883, având un îndelungat proces de definitivare, cu multe variante și forme intermediare. Alexandru Philippide susținea în articolul *Eminescu și gândirea poetică*, publicat în *Studii eminesciene* (Colecția Lyceum, Editura Albatros, București,1975) că la temelia personalității poetului stăteau două porniri: „pornirea adânc romantică de a amesteca visul cu viața, pe de o parte, și simțul perfecțiunii clasice a expresiei, pe de altă parte", ce se arată „cu toată strălucirea" în *Odă (în metru antic)*. Aici, „în timpul antic Eminescu a turnat cea mai romantică substanță. Tristețea acestei poezii nu deprimă, ci înalță."

Scanned with OKEN Scanner

Tema și semnificațiile titlului

Oricât de bizar ar părea în raport cu mesajul poeziei, oda este o specie clasică, având un caracter solemn, exprimând sentimente de admirație și de laudă față de o personalitate, ideal sau eveniment. Poemul are ca punct de plecare o odă pentru Napoleon, aflat în Corsica, însă textul exprimă o tonalitate elegiacă, fiind o meditație pe marginea a două teme importante în romantism – iubirea și creația –, peste care se suprapune o supratemă dragă operei eminesciene – relația cu timpul. Titlul face referire la perfecțiunea clasică a formei, la metrul antic, pe care criticul George Călinescu îl descrie astfel: „E scrisă în strofe de patru versuri traheo-dactilice – se înțelege, neritmate – în încântătoarea cadență a unui *versus adonicus* la sfârșitul unei strofe." Versul adonic încheie o strofă safică și e alcătuit din cinci silabe, grupate într-un dactil și un troheu. Poezia este un elogiu al unei stări de grație, pe care nu o poate da decât creația sau iubirea.

Elemente de structură și compoziție

Poezia conține cinci strofe safice, încheiate de un vers adonic, aducând în atenția modernității metrul antic, bazat pe alternanța silabelor lungi cu silabe scurte, ceea ce creează un efect solemn. Compozițional, există două planuri – trecutul însingurat al geniului, izolat de societate, contemplându-și solitudinea și prezentul, dominat de întâlnirea cu iubirea sau creația. Incipitul poemului prezintă atitudinea însingurată a geniului, cu toate atributele filosofiei lui Schopenhauer – eternitatea, izolarea, aspirația spre absolut: „Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,/ Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurătății". Primul vers șochează prin amestecul a două verbe din câmpul semantic al vieții, ce caracterizează cel mai bine atributele ființelor vii – *a crede* și *a învăța* – cu un verb aflat într-un câmp semantic opus – *a muri*. Poetul Nichita Stănescu exprimă cel mai bine semnificația acestui vers impresionant: „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" este „cel mai vital vers pe care-l cunosc... este versul unui învingător, al unui om care a supraviețuit. Al poetului care a supraviețuit cel mai intens în literatura noastră, pentru că a exprimat cel mai acut pricina și sensul literaturii: a fi." Finalul poemului este la fel de solemn și adânc – după intensitatea sentimentelor pe care le presupun atât iubirea, cât și creația, granița dintre ființe e ușor de șters. De aceea, finalul e o rugă de mântuire, de contopire cu moartea și cu absolutul, în urma cunoașterii de sine.

Scanned with OKEN Scanner

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Metafora este figura de stil prin care sunt redate atributele geniului solitar – „Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurătății" –, completată de epitetul inversat „veșnic tânăr". Evident, prezența simbolul romantic al luceafărului este semnul contemplării pure a absolutului. Întâlnirea cu erosul sau creația se produce brusc și pe nepregătite, fapt ilustrat de verbul la perfect simplu *răsărișI* și adverbul *deodată.*

Oximoronul „suferință, tu, dureros de dulce" exprimă cel mai bine intensitatea chinurilor iubirii/creației, dar și voluptatea și dulceața lor. Alt oximoron aduce în aceeași imagine poetică focul și apa, elementele primordiale ale universului care ajung să însemne aici spiritul: „Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării". Referirile mitologice la centaurul Nessus și rivalitatea cu eroul Hercule toarnă într-o formă clasică tormentele iubirii/creației, generalizând experiența, deschizând-o către întreaga umanitate. Termenii sunt aleși din aria semantică a focului, pentru a exprima intensitatea arderii, a sentimentelor – *ard, mistuit, rug, mă topesc, luminos, Pasărea Phoenix.* Epitetele clarifică doar câteva amănunte din legenda celor două personaje: *jalnic* și *chinuit* ca Nessus, centaurul omorât de Hercule pentru că a încercat să-i răpească soția, sau *înveninat* ca Hercule, pentru care sângele în care soția sa îi înmuiase cămașa era, de fapt, otravă, ceea ce-i va provoca moartea. Comparația homerică, în care cel de-al doilea termen este puternic reliefat, folosită aici ca trimitere la Nessus și Hercule, are rolul de a sublinia destinul tragic al personajelor, chinurile insuportabile pe care le-au îndurat.

Simbolul Păsării Phoenix asociat cu interogația retorică încearcă să păstreze speranța în iubire/creație. Imprecația din final – „Piară-mi ochii turburători din cale" – renunță la tonalitatea solemnă de până atunci, căpătând accente pătimașe. Poetul își dorește reîntoarcerea la starea inițială, la calmul și pacea dinaintea întâlnirii cu iubirea/creația, lansându-se într-o rugă de mântuire și cufundare în absolut: „Vino iar la sân, nepăsare tristă;/ Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!"

După combustia pe care o presupune iubirea, ardere ce poate șterge granița între ființe, pentru a intra în absolut și în moarte, poetul are nevoie să se reîntregească, să-și recupereze sinele, nevoie redată de exclamația retorică. Se remarcă antiteza între două stări ale ființei: „suferință, tu, dureros de dulce" și „nepăsare tristă", aici epitetul punctează ataraxia (trăire în afara patimilor lumii), ca antidot al trăirilor intense, consumatoare ale ființei. Ca și în cazul *Florii albastre*, cele două stări pot marca și în această poezie două atitudini filosofice opuse, inspirate din opera

Scanned with OKEN Scanner

lui Nietzsche – *apolinic* şi *dionisiac*. În timp ce apolinicul caracterizează o atitudine contemplativă, senină, raţională – starea dinaintea întâlnirii cu erosul, dionisiacul presupune o frenezie a simţurilor, un extaz senzorial şi este caracteristic întâlnirii cu erosul/creaţia.

Versificaţie şi limbaj. Moduri şi timpuri verbale

Cele cinci strofe safice folosesc endecasilabul (vers de 11 silabe), metru specific poeziei antice greceşti şi conţin doi trohei şi un dactil. Sunt formate de trei versuri safice şi, la final, un vers adonic. Versul adonic era folosit de poeta antică Sappho – conducătoarea unei şcoli de poezie în insula grecească Lesbos, în secolul al VI-lea î.Hr. – pentru invocarea lui Adonis, zeul morţii şi renaşterii ciclice a naturii. El este, în metrica antică, un vers scurt, alcătuit din cinci silabe, grupate într-un dactil şi un troheu. Ca timp verbal predomină prezentul, ilustrează un prezent etern al poeziei gnomice – *mă topesc, vaiet, ard, nu pot*. Forma de imperfect de la începutul poeziei – *nu credeam* – marchează rememorarea unei perioade trecute, solitudinea, retragerea din contingent. Bruscheţea întâlnirii cu iubirea este redată prin perfectul simplu – *răsărişi, băui*. Conjunctivul sugerează neîncrederea în întoarcerea la starea iniţială, neputinţa de a renunţa la noua stare – *să reînviu, să pot*.

Concluzii

Poezia se constituie într-un superb cântec al supravieţuirii şi al morţii, în acelaşi timp. Atât iubirea, cât şi creaţia presupun o puternică legătură cu moartea. Atras de experienţa erosului/creaţiei, geniul romantic trece prin chinuri sisifice şi pentru a se regăsi în faţa morţii îşi doreşte solitudinea iniţială, vorbind cu tristeţea unui supravieţuitor. Tonul solemn şi grav nu exclude antiteza cu intensitatea trăirilor pe care vocea poetului le redă prin comparaţia homerică.

■ SCRISOAREA I

de Mihai Eminescu

Încadrare în epoca literară. Curente şi orientări literare. Receptări critice

Poet considerat reprezentativ pentru geniul şi originalitatea poeziei româneşti, Mihai Eminescu face parte din perioada marilor clasici, alături de celelalte nume răsunătoare ale culturii noastre, Ion Creangă, I. L. Caragiale şi Ioan Slavici. Dincolo de falsele mituri sau încercări de

Scanned with OKEN Scanner

negare a valorii poeziei sale, Eminescu va rămâne ultimul mare poet romantic european, aderând la prima perioadă a romantismului, la *high-romanticism* (1790-1815), deşi este mai apropiat ca epocă istorică de a doua perioadă a romantismului, *Biedermeier romanticism* (1815-1848).

În ciuda unei apartenenţe clare la romantism, prin doctrină şi imaginar artistic, poezia eminesciană are un puternic fundament clasic, lucru scos în evidenţă de mentorul *Junimii,* Titu Maiorescu, primul critic ce întrevedea în creaţiile de început geniul de mai târziu. Imixtiunea clasicismului în inima romantismului se explică prin particularităţile romantismului de la noi, care nu mai apare ca o reacţie anticlasicistă, ca în Franţa, ci coexistă cu mişcarea anterioară, împărţindu-şi reprezentanţii. Acest amestec îl resimte şi poezia eminesciană, care va depăşi stângăciile începuturilor, odată cu publicarea în *Convorbiri literare* a poemului *Epigonii.* Criticul Nicolae Manolescu motivează scrisoarea cu explicaţii către Iacob Negruzzi în *Mihai Eminescu – Universul Poeziei* (Ed. Didactică şi Pedagogică, Buc., 1981, p. 57*)* prin conştiinţa de sine foarte dezvoltată a poetului deja format, care simte că e diferit de ceilalţi: „Trebuie să admitem că nu frica de refuz, de eşec, sfătuia pe Eminescu să-şi ia măsuri de precauţie, ci conştiinţa valorii sale. El se ştia un mare poet şi menaja ochii contemporanilor de o lumină prea orbitoare, aşa cum, în *Luceafărul*, ca să se poată arăta Cătălinei, Hyperion trebuie să ia înfăţişarea unui tânăr."

Scrisoarea I apare la 1 februarie 1881 în *Convorbiri literare*, făcând parte dintr-un ciclu de cinci scrisori, care ar putea avea drept model *Satirele* sau *Epistolele* lui Horaţiu, ne spune Petru Creţia în volumul *Eminescu* (Ed. Humanitas, Buc., 1994, p. 32). George Călinescu scria despre acest poem în *Opera lui Mihai Eminescu,* volumul al doilea (Ed. Minerva, Buc., 1970): „Geneza eminesciană are desfăşurarea mitului, deci a modului poetic celui mai înalt, cu deosebirea că în loc de obişnuitele divinităţi apar unităţi ermetice (prin îndoita lor funcţiune): Fiinţa, Nefiinţa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl."

Tema şi semnificaţiile titlului. Influenţe

Tema poemului este atât cosmogonia, cât şi redarea relaţiei încordate dintre geniu şi societate, care predomină în partea a doua. Sursa de inspiraţie pentru pasajul cosmogonic este *Rig Veda*, mai ales pentru apariţia misteriosului punct mişcător care declanşează creaţia. Criticul Nicolae Manolescu, în opera citată mai sus, acordă o mai mică

Scanned with OKEN Scanner

importanță mitologiei indiene ca sursă de inspirație, insistând asupra obsesiei romantice a începuturilor: „...*Scrisoarea I* e inspirată din gândirea indiană, din *Rig Veda*, dar înclinația poetului spre starea inițială a lucrurilor, când materia se ivește din haos, este tipic romantică." Criticul stabilește filiații, prin elementul nocturn, cu poeții romantici Novalis, autorul *Zvonurilor către noapte*, cu Keats și Hölderlin. Tema *Scrisorilor* eminesciene este condiția omului de geniu, întruchipat în mai multe ipostaze.

Ipostaza geniului din acest poem e omul de știință – „bătrânul dascăl", diferit față de oamenii obișnuiți, care sub o aparență umilă ascunde puterea miraculoasă de a pătrunde tainele universului. Dihotomia geniu-omul comun respectă întru totul concepția filosofului german Schopenhauer, de care poetul este influențat în mai multe poeme. Diferențele dintre cele două categorii constau în puterea geniului de a înfrunta timpul și de a-și depăși propria-i condiție, urmărind ca ideal ce-i guvernează viața setea de cunoaștere și nu dorința oarbă de a trăi. De asemenea, având conștiința faptului că e diferit, geniul nu va fi integrat și acceptat de societate, fiind condamnat la solitudine.

Elemente de structură și compoziție

Poemul conține cinci tablouri, concepute la o scară mare a spațiului și timpului, distincte, dar legate între ele prin teme și motive comune sau împărtășind aceeași viziune. Astfel vom avea un prim tablou, cel mai scurt (versurile 1-6), ce stabilește cadrul meditației romantice, un al doilea (versurile 7-40) care prezintă spectacolul societății și tipologiilor umane, inclusiv portretul geniului – „bătrânul dascăl" –, toate văzute de la înălțimea astrului nopții care substituie ochiul poetului. Tabloul al treilea conține cosmogonia (versurile 41-86) și urmărește la rândul său trei părți: *haosul, geneza* și *apocalipsa.* Tabloul al patrulea este o satiră extinsă (versurile 87-144), punând în evidență respingerea geniului de către societate. Ultimul tablou, al cincilea (versurile 145-156), conține o revenire la cadrul inițial, printr-un ton elegiac. Incipitului poemului îi corespunde primul tablou, iar finalul este constituit de repetarea unei concluzii poetice, specific eminesciană: „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!"

Tonul versurilor împarte poemul în două părți mari – prima parte, incluzând și tabloul final, este caracterizată de un ton înalt, solemn și grav, iar a doua parte, constituită de satiră, folosește un ton ironic, uneori sarcastic.

Scanned with OKEN Scanner

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil.

Poemul se deschide cu un cadru specific romantismului, odaia sărăcăcioasă luminată de lună, ce permite evadarea din realitate în vis și reverie. Ceasornicul este semnul unei duble măsurări a timpului, timpul efemer al microcosmosului uman și timpul etern al universului mare. Motivul lunii asigură trecerea de la primul la al doilea tablou, depășind statutul de simplu element al decorului romantic. Lumina lunii face trecerea într-o altă lume și are puteri purificatoare, de catharsis: „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate".

Invocația retorică a lunii se apropie de magia incantațiilor către zeii din antichitate, iar prin personificare ea devine asociată cu o metaforă a absolutului – marea: „Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci". Epitetul cu o topică neașteptată conotează puritatea luminii lunii, printr-o schimbare de categorie gramaticală: „Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta *fecioară*". Societatea umană oferă spectacolul diversității tipurilor ei, surprinse prin enumerație, comună fiindu-le doar slăbiciunea: „La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,/ Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi".

Între toate se remarcă portretul geniului, întruchipat de „bătrânul dascăl", cu o aparență umilă, sărac și deloc impunător: „Iar colo bătrânul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate". Portretul este realizat în manieră specific romantică, bazat pe contrastul dintre aparență și esență. Sub imaginea umilă se ascunde puterea fantastică a geniului său, redată prin hiperbolă și comparația cu titanul Atlas: „Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,/ Universul fără margini e în degetul lui mic" și „Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr/ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr".

Tabloul cosmogonic e realizat din imagini fabuloase, de o mare forță de sugestie, întorcându-se la starea de preexistență a materiei – haosul, sugerat prin jocul antitetezelor: *ființă-neființă, pătruns-nepătruns, nu se-ascundea-tot era ascuns*. Haosul este caracterizat prin lipsa vieții și a materiei, prin întuneric și nemișcare, la granița dintre existență și nonexistență, toate dezvăluite prin metafore: „Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,/ Și în sine împăcată stăpânea eterna pace". Creația începe, ca și în *Rig Veda*, prin apariția unui misterios punct mișcător, suficient sieși, generator al materiei și al timpului. Nașterea universului se face printr-un clivaj al haosului, în imagini

Scanned with OKEN Scanner

grandioase, redate prin enumerație și, mai ales, metaforă: „De-atunci negura eternă se desface în fâșii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii". Confruntarea dintre micro- și macrounivers se face în cheie ironică, poetul fiind convins de efemeritatea condiției umane: „Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,/ Facem pe pământul nostru mușuroaie de furnici;/ Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați/ Ne succedem generații și ne credem minunați".

Eminescu preia de la Calderon de la Barca, prin intermediul lui Schopenhauer, motivul vieții ca „vis al morții eterne", piesa dramaturgului spaniol numindu-se *La vida es sueño* („Viața e vis"). Moartea universului se îndepărtează de apocalipsa creștină și redă un sfârșit termic, soarele și stelele se sting, universul se prăbușește într-un colaps gravitațional, întorcându-se la haosul primordial. Satira la adresa societății care va respinge și stigmatiza geniul începe cu unul dintre cele mai criptice pasaje eminesciene: „*Unul* e în toți, tot astfel precum *una* e în toate". Unifică acest univers eterogen principiul divin care a stat la baza creației – *Unul* – și moartea, căreia i se supune întreg cosmosul – *una*. Societatea umană e înfățișată cu sarcasm, acuzată de ipocrizie, bigotism, superficialitate, mediocritate și dezinteres pentru adevăratele valori: „Nu lumina/ Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,/ Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ".

Prezentarea vieții sociale se transformă într-un adevărat „bâlci al deșertăciunilor", existența fiind iluzorie și efemeră, apropiindu-se de cuvintele biblice „deșertăciunea deșertăciunilor și totul e deșertăciune" – „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune./ O lopată de țărână se depune". Ultimul tablou reprezintă o întoarcere la cadrul de la începutul poemului, reprezentând o întoarcere în realitate, din lumea visului, în cheie meditativă și elegiacă. Luna face din nou trecerea de la un plan la altul, păstrându-și puterea purificatoare, la care se adaugă frumusețea unui peisaj de basm, cu toate elementele decorului eminescian – izvoare, marea, pustiurile. Concluzia din finalul poemului prezintă lumina lunii ca factor egalizator al condiției umane, alături de moarte, menținând rolul important al astrului nopții în poezia eminesciană: „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții".

Există un număr mare de epitete ornante – „gene *ostenite*", „*bătrânul* dascăl" sau cromatice – „*galbenele* file", „*sure* văi" –, uneori la granița

Scanned with OKEN Scanner

cu metafora – „*eterna* pace", „universul cel *himeric*". Comparațiile sunt ceva mai rare decât epitetele, iar uneori mai abstracte, conținând aluzii mitologice – „...precum Atlas în vechime..." – sau analogii stabilite între moartea cosmosului și dispariția frunzelor toamna – „Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit". Personificările imprimă un plus de sensibilitate spectacolului de idei, animând fie vegetalul, fie cosmicul și noțiunile abstracte – „Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie" sau „...colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de haos". Metaforele sunt, alături de epitete, figurile de stil predominante ale poemului, plasticizând ideile și dând forță lirismului eminescian – „noaptea amintirii" sau „urna sorții", dar și „geniul morții" și „frânele luminii".

Versificație

Poemul are măsură de 16 silabe în prima parte și măsură variabilă, de 15-16 silabe, în a doua parte. Rima este împerecheată și feminină în primele tablouri, inclusiv tabloul final, și masculină în tabloul satiric. Ritmul este trohaic.

Modurile și timpurile verbale

Prezentul domină primele două tablouri, impunând visul ca realitate paralelă, la fel de credibilă ca și cea autentică – „suflu", „urmează", „luneci", „plutești", „simțim". Tabloul cosmogonic, ce presupune o întoarcere la origini, are la bază imperfectul, ca timp al evocării – „nu era", „sprijinea", „odihnea" – și perfectul simplu, ca timp al unei acțiuni abia încheiate, dinamizând succesiunea tablourilor – „fu", „nu fuse". Geneza marchează o revenire la prezent, ca timp al simultaneității dintre vorbă și faptă, fiind întâlnit până la sfârșitul poemului. Timpurile proiecției – viitorul, deseori popular, și conjunctivul – arată virtualitatea și improbabilitatea unor acțiuni – „or găsi", „o să poarte", „va vorbi", „să pună".

Concluzii

Scrisoarea I rămâne, alături de *Luceafărul*, una dintre cele mai interesante abordări ale condiției omului de geniu și ale raportului acestuia cu societatea și absolutul. Remarcabile la acest text sunt plasticizarea și sensibilizarea unui conținut abstract, incluzând idei și teorii filosofice și mitologice despre cosmogonie sau despre condiția umană. Deși scrisoarea este o specie literară cultivată cu precădere în clasicism,

Scanned with OKEN Scanner

Scrisorile eminesciene aparţin romantismului prin intensitatea sentimentelor exprimate şi prin violenţa tonului.

■ LUCEAFĂRUL
de Mihai Eminescu

Încadrare în epoca literară. Izvoare. Curente şi orientări literare. Receptări critice

Luceafărul a fost considerat întotdeauna capodopera eminesciană care demonstrează şi întruchipează toate virtuţile poeziei lui Eminescu, oferind întreaga măsură a geniului său.

Poemul este publicat pentru prima oară în *Almanahul Societăţii Academice Social-Literare „România Junǎ“* la Viena, în aprilie 1883, fiind creat în perioada când se afla în străinătate la studii. Este reprodus apoi în revista *Junimii, Convorbiri literare*, la 1 august 1883 şi inclus în primul volum de versuri eminesciene, alcătuit de Titu Maiorescu, *Poesii*, apărut în decembrie 1883.

Poemul este o superbă alegorie a condiţiei omului de geniu şi conţine o strălucită reprezentare a mentalităţii romantice a singularităţii şi destinului special, dar şi a mijloacelor artistice care aderă la acelaşi curent literar. Lor li se adaugă o preferinţă clasică pentru mit şi esenţe – vezi mitul românesc al *Zburătorului* –, completată de înclinaţia romantică spre valorificarea folclorului şi tendinţa specific eminesciană de topire a conceptelor filosofice într-un lirism pur. Cu alte cuvinte *Luceafărul* are putere de reprezentare pentru întreaga creaţie eminesciană, ca sinteză a romantismului predominant şi a clasicismului, integrat în această structură.

Pentru o creaţie atât de complexă, identificarea tuturor izvoarelor este o sarcină dificilă. Poetul însuşi uşurează această muncă, notând pe marginea uneia dintre multele variante ale poeziei câteva consideraţii despre basmele culese de germanul Richard Kunisch, care i-au servit ca sursă de inspiraţie. La baza poemului stă, mai ales, *Das Mädchen in golden Garten* („Fata în grădina de aur“) şi mai puţin *Die Jungfrau ohne Körper* („Fecioara fără trup“). În afară de inspiraţia folclorică, nu putem neglija influenţa filosofiei lui Schopenhauer, care postulează diferenţele dintre omul de geniu şi omul obişnuit, dar şi concepţia asupra cunoaşterii din filosofia lui Kant. De asemenea, în ţesătura alegorică a poemului se mai pot recunoaşte elemente ale mitologiei vechilor

Scanned with OKEN Scanner

indieni – „uitarea cea oarbă" are multe în comun cu Nirvana –, ale mitologiei creştine sau greceşti în conceperea vocii Demiurgului şi a lui Hyperion, fie ca zeităţi, fie ca abordare a dualităţii creştine a Tatălui şi Fiului.

Titu Maiorescu, mentorul *Junimii*, a fost primul critic ce a deslușit în creaţiile de tinereţe puterea geniului eminescian, declarând pe un ton profetic în articolul *Eminescu şi poeziile lui*: „Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului său." George Călinescu vorbeşte despre *Luceafărul* în *Opera lui M. Eminescu* (vol. al II-lea, Ed. Minerva, Buc., 1970) ca despre „un tratat de metafizică... acoperit în ceţurile miturilor, o stea răsturnată în apa tremurătoare a unui puţ adânc, ce nu poate fi scoasă decât cu iscusite lanţuri metodice".

Dumitru Popovici analizează în acest poem titanismul şi problematica geniului în lucrarea *Poezia lui Mihai Eminescu* (Ed. Albatros, Buc., 1972): „Am afirmat că Eminescu a văzut în Hyperion un personaj complex, un titan care şi-a însuşit unele trăsături proprii geniului în concepţia lui Schopenhauer... Titanismul nu înseamnă însă numai năzuinţa unei eliberări prin acţiune fizică; adeseori întregul proces titanian se localizează în lumea morală. De ordin moral este conflictul poemei *Luceafărul*. Hyperion simte opresiunea legii divine de sub imperiul căreia doreşte să se sustragă; el simte totodată chemarea condiţiunii umane."

Tema şi semnificaţia titlului. Interpretări ale poemului

Tema *Luceafărului* este condiţia omului de geniu, care descoperă în iubire o cale de cunoaştere, atât a propriei condiţii, cât şi a locului său în univers. Poemul este o alegorie, iar titlul un simbol al acesteia, conotând strălucirea şi importanţa geniului. În acelaşi timp, plasarea celei mai importante stele în titlu aduce o deschidere cosmică poemului. Tudor Vianu atrăgea atenţia în *Luceafărul* din volumul *Eminescu* (Ed. Junimea, Iaşi, 1974) că poemul reprezintă o „sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte". Mergând ceva mai departe cu interpretarea, Nicolae Manolescu arată în *Vocile lirice ale „Luceafărului"* (vol. *Teme,* Ed. Cartea Românească, Buc., 1971) că aşa-zisele „personaje" ale poemului sunt voci lirice, în spatele cărora se ghiceşte vocea poetului, pornind de la identitatea limbajului artistic. De aceea, abordarea poeziei ca un simplu basm versificat

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă o diminuare a calităţilor lirice şi căderea în cea mai joasă proză. Conform părerilor sale, creaţia eminesciană de faţă „...este altceva decât o alegorie: este un poem metafizic izvorât din tensiunea sufletului lui Eminescu. Metamorfozele continue indică o dramă. Sfâşiat la început, sufletul liric îşi redobândeşte unitatea la sfârşit." Cât despre legătura dintre vocea Cătălinei, a lui Cătălin sau cea care îi aparţine lui Hyperion, ea este asigurată de o esenţă comună – eul liric eminescian. Dacă Hyperion este întruchiparea geniului şi a vocii poetului, Cătălin şi Cătălina sunt reflexiile sale muritoare, iar Demiurgul este vocea poetului în ipostaza sa cea mai înaltă, impersonală şi universală, pe care i-o cunoaştem din *Glossă*.

George Călinescu propune pentru *Luceafărul*, ca temă comună romantismului, următoarea interpretare, apelând la termenii filosofiei lui Nietzsche: „...e mintea contemplativă, apolinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirând fericirea edenică a topirii în natură, care îi este refuzată... în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrăţitor cu natura spre care alergase goală Cezara." (G. Călinescu – *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. al II-lea, Ed. Minerva, Buc., 1970.)

Mircea Cărtărescu propune în *Visul chimeric* (Ed. Litera, Buc., 1992) o ipostază oarecum asemănătoare. El reduce numărul vocilor din *Luceafărul*, susţinând existenţa a doar două „personaje" care „se caută şi se înfruntă într-un joc tragic: eroul şi dublul său, partea pieritoare şi cea eternă a eului scindat".

Elemente de structură şi compoziţie

Poemul conţine 98 de catrene, structurate în patru mari tablouri, concepute în manieră romantică, la o scară mare a spaţiului şi timpului. Primul tablou, amplu (strofele 1-43), conţine idila cosmică, inclusiv metamorfozele Luceafărului. Al doilea (strofele 44-64) va include idila terestră, dezvoltând o inocentă „didactică" erotică. Al treilea tablou ilustrează călătoria regresivă în timp şi spaţiu a Luceafărului, pentru a putea cere dezlegarea de nemurire Demiurgului. Al patrulea şi ultimul tablou relevă diferenţele dintre lumea terestră şi muritoare şi cosmosul etern, căruia îi aparţine şi Hyperion, într-un tablou de o frumuseţe de basm, care contrastează cu răceala constatărilor Luceafărului din final.

De asemenea, poemul conţine două planuri, succesiunea tablourilor urmărind o alternanţă a acestora: planul terestru, uman, efemer, şi planul cosmic, etern, absolut.

Scanned with OKEN Scanner

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Poemul poate fi perceput ca o alegorie, iar figura de stil predominantă este metafora. Incipitul poeziei împrumută o formulă narativă a basmului – „A fost odată ca-n poveşti" –, pentru a sublinia caracterul fantastic şi alegoric al versurilor. Tot prin formula de început a basmului se iese din timpul şi spaţiul real în timpul mitic, fără nişte repere exacte. Suntem proiectaţi într-o altă lume, ce poartă aura de fantastic a basmului, unde totul pare posibil, inclusiv iubirea dintre fata de împărat şi o stea. Portretul fetei este realizat prin superlative – „o prea frumoasă fată" – şi o comparaţie care o singularizează, frumuseţea sa nemaiîntâlnită fiind semnul unui destin special – „Şi mândră-n toate cele,/ Cum e Fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele".

Cadrul idilei este unul romantic, un castel singuratic, aflat în apropierea mării, care la Eminescu a fost întotdeauna simbolul absolutului. De altfel, există o mulţime de imagini ale reflectării, simbolizate de mediul acvatic: „Privea în zare cum pe mări/ Răsare şi străluce" sau „Răsare luna liniştit/ Şi tremurând din apă". Ele sunt semnul proiecţiei şi virtualităţii acestui univers, iar întâlnirea dintre fata de împărat şi Luceafăr este o dublă încifrare, având loc în vis şi în oglindă: „El tremura-n oglindă/ Căci o urma adânc în vis". Chemarea fetei are o structură melodică deosebită, e o invocaţie melopeică dotată cu puteri magice, pe care i le acordă erosul. Imaginile sunt preponderent vizuale în acest tablou, pentru că ochii sunt foarte importanţi în ritualul erotic eminescian. Se creează o subtilă diferenţă semantică între *a vedea*, asociat cu dorinţa şi cu fata, dar care presupune instinctualul, şi *a privi*, care aparţine Luceafărului, delimitând o intenţie conştientă, raţională: „Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorinţa-i gata;/ El iar, privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata."

Metamorfozele succesive ale Luceafărului vor sta sub semnul cercului, imaginea perfecţiunii şi a începutului care coincide cu sfârşitul, deci a unei iniţieri, fiind apanajul geniului, care – ne spune G. Călinescu – „conciliază în sine contradicţiile". Aceste transformări ale principiului superior, care încearcă o aparenţă umană pentru a se putea dezvălui fiinţei iubite, au fost considerate de critică, fie una angelică şi una demonică – varianta generală –, fie ambele angelice – varianta Radu Dragnea, eseist şi critic aparţinând cercului de la *Gândirea* –, fie ambele demonice, aşa cum susţin Tudor Vianu, Matei Călinescu sau Zoe Dumitrescu-Buşulenga.

Angelice sau demonice, metamorfozele ţin de aparenţă, în spatele căreia se află aceeaşi identitate, reflectând natura diferită a Luceafărului.

Scanned with OKEN Scanner

Definitorie pentru aceasta este originea simbolică a încarnării, prima pereche de părinți aduce un cuplu complementar de metafore ale absolutului, cerul și marea – „Iar cerul este tatăl meu/ Și mumă-mea e marea" –, în timp ce a doua metamorfoză are ca părinți simbolici un cuplu antagonic – soarele și noaptea: „Și soarele e tatăl meu,/ iar noaptea-mi este muma". Aceste simboluri ale absolutului, care denotă originea diferită a Luceafărului, sunt percepute de ființa muritoare ca străine de esența ei. Singura comparație la îndemână este moartea, pentru că ea se constituie în unica formă de eternitate la care au, într-un fel, acces muritorii: „Căci eu sunt vie, tu ești mort,/ Și ochiul tău mă-ngheață".

Tabloul al doilea conține o schimbare de ton și de plan, trecându-se de la cosmic la terestru, de la registrul grav și solemn la unul familiar. Identitatea de nume a celor două voci lirice, Cătălin și Cătălina, anunță destinul lor comun, faptul că aparțin aceluiași plan terestru – „Te-ai potrivi cu mine". Iubirea părăsește planul cosmic și capătă, ca în multe alte poezii eminesciene, aparența inocentă a unui joc de copii. Această didactică a amorului inocent are grație și prospețime: „Cum vânătoru-ntinde-n crâng/ La păsărele lațul/ Când ți-oi întinde brațul stâng/ Să mă cuprinzi cu brațul".

Numele pe care fata de împărat îl capătă acum este o decădere din condiția ei de la început – prin nume renunță la unicitatea unui destin special și devine o fată ca multe altele. Numele trădează neputința depășirii condiției de muritoare. Astfel se explică faptul că reflectarea „în oglindă" nu mai funcționează în strofele 58-62, aspirația către absolut face parte din ființa umană, dar omul obișnuit își va găsi împlinirea în cadrul propriei condiții: „În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe..."

Tabloul al treilea începe cu imaginea impresionantă a zborului intergalactic al Luceafărului, o regresie în timp și spațiu, ce pune în evidență relativitatea acestora: „Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe".

Zborul aduce în discuție existența a două lumi, fiecare având o caracteristică temporală diferită – una terestră, umană, muritoare, și alta cosmică, eternă, absolută. Imaginile sunt vizuale și au o mare forță de sugestie: „...Creșteau în cer a lui aripe" sau „Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele". Lumina pare să fie semnul superiorității și al creației. E vorba de o întoarcere în haosul primordial, în increat, unde nu există spațiu și timp – „Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște".

Și Luceafărul își primește acum numele, care îi dezvăluie, ca și Cătălinei, adevărata esență. Hyperion era unul dintre cei șase Titani,

Scanned with OKEN Scanner

născuți din Gaia și Uranos, considerat tatăl tuturor aștrilor, însemnând în greacă „cel care este deasupra". Dialogul cu Demiurgul, ca esență a divinității și absolutului pur, va pune în evidență diferențele dintre cele două lumi. Cea umană va fi caracterizată printr-un motiv literar cunoscut – *fortuna labilis* („soarta schimbătoare"): „Ei doar au stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte/ Noi nu avem nici timp, nici loc/ Și nu cunoaștem moarte".

Valul este imaginea trecerii și a deșertăciunii enunțate de Ecleziast – *vanitas, vanitatum et omnia vanitas* („deșertăciunea deșertăciunilor și totul e deșertăciune"): „Când valuri află un mormânt/ Răsar în urmă valuri". Cuvântul capătă puterea creatoare a logosului divin – „Vrei să dau glas acelei guri/ Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare". Această putere arată locul pe care îl are Hyperion, care aderă la absolut, dar nu se confundă cu acesta. De aceea mulți critici au văzut în el un intermediar între zei și muritori.

Oferta Demiurgului include trei ipostaze ale geniului, care nu cunoaște moarte – înțeleptul, creatorul și cuceritorul. Tabloul final renunță la tonul solemn și coboară în spațiul terestru, în mijlocul unui peisaj de basm. Ioana Em. Petrescu scria în *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* (Ed. Minerva, Buc., 1979) că spațiul Cătălinei este diferit – „șirul lung de mândri tei" și ploaia argintie a florilor ce cad „Pe capetele-a doi copii".

Unicitatea va rămâne apanajul lui Hyperion, care „se descoperă prizonier al eternului său monolog, căci comunicarea – ca și iubirea – e un început de moarte, este prezența în noi a celui care nu suntem, a celui străin nouă, a propriei noastre neființe". Lumea terestră și efemeră stă sub semnul cercului, dar ca imagine a morții – „cercul vostru strâmt". Ea este caracterizată prin sintagma adresată Cătălinei – „chip de lut", adică imaginea perisabilului, a efemerității. Acestui univers i se opune lumea eternă a cosmosului – „lumea mea", rațională și apolinică, *rece*, pentru că este lipsită de căldura iubirii: „Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece".

Versificație

Catrenele au măsură variabilă, de 7-8 silabe, cu ritm iambic, iar rima este încrucișată. Alternanța dintre rimele masculine și cele feminine asigură poemului o tonalitate ascendentă sau descendentă, în conformitate cu cerințele temei și ideilor poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Modurile și timpurile verbale

Incipitul poemului e dominat de timpurile povestirii și ale evocării, perfectul compus și imperfectul – „a fost" sau „era". Treptat, își face apariția și prezentul, pentru asumarea acestei alte realități în care se produce idila cosmică – „alunecă" și „vede".

Timpurile proiecției, conjunctivul – „să fii" sau „să știi" – anunță acțiuni ipotetice, în timp ce viitorul popular la forma negativă ilustrează un refuz categoric – „n-oi merge". O valoare muzicală deosebită o au gerunziile, care implică și ideea de continuitate – „privind" sau „țesând".

Concluzii

Oricare ar fi interpretarea care i se dă, *Luceafărul* rămâne o culme artistică greu de egalat în opera eminesciană, și o sinteză a acesteia. Tudor Vianu îl va considera un testament al poetului, care „lămurește posterității chipul în care și-a conceput propriul lui destin" (Tudor Vianu – op. cit.).

PRELUNGIRI ALE CLASICISMULUI ȘI ROMANTISMULUI

■ MÂNIOASĂ

de George Coșbuc

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

George Coșbuc își face debutul în 1884 în revista *Tribuna* din Sibiu, al cărei redactor era Ioan Slavici, revistă la care el însuși va ajunge redactor și în care va publica majoritatea poeziilor importante între 1888 și 1889. În deceniul următor morții lui Eminescu, ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, și începutul secolului al XX-lea, poezia lui Coșbuc a fost comparată cu cea a „poetului nepereche", justificat, datorită cultului pentru ființa poporului nostru și datorită respectului pentru tradițiile românești, de care ambii poeți dau dovadă. Criticul literar Mircea Scarlat spunea în *Istoria poeziei românești* (volumul II, București, Editura Minerva,1984) despre relația dintre cei doi poeți: „Și totuși, în ciuda faptului că influența copleșitoare a lui Eminescu «sterilizase» pentru o vreme posibilitățile de expresie ale reprezentanților

Scanned with OKEN Scanner

poeziei tradiționale, un adevărat «suflu vital» revigorează această poezie, grație transilvănenilor Coșbuc, Iosif, Goga... Estetica lui Coșbuc este clasicizantă și, ignorând meditațiile moderne asupra poeziei, Coșbuc dă impresia atemporalității, ceea ce conferă versurilor sale aura creațiilor durabile, făcute pentru vecie." De altfel, Coșbuc – un poet de natură solară, ca și Alecsandri – scrie „o poezie de disponibilitate clasică, în care totul pare de suflu etern și universal", spune George Ivașcu în „Coșbuc" (*Contemporanul*, nr.37 din 16 septembrie 1966). Poezia „Mânioasă" a apărut în revista *Tribuna*, în numărul din 25 martie/6 aprilie 1889, și a fost reluată în volumul *Balade și idile* din 1893.

Tema și semnificațiile titlului

Poezia aparține prin temă liricii erotice, prezentându-se ca un monolog, rostit de o voce masculină, care ilustrează confesiunile unui îndrăgostit ce trece prin chinurile iubirii. Alături de iubire e prezentă și tema naturii, dar pentru îndrăgostit ea reflectă ființa iubită – privighetorile, vântul sunt prilejuri de evocare a portretului fetei. E vorba de o retorică a iubirii și a neliniștii, care amintește de „Floare albastră" și de *vocile lirice* ale poeziei eminesciene.

George Călinescu remarca forma comună a poeziilor lui Coșbuc, toate niște monologuri, deși respingea situarea lor în genul dramatic sau epic, insistând asupra unui „lirism în formă obiectivă". Însă instaurarea de la această formulare a unui nou tip de lirism, numit „obiectiv" în multe manuale școlare, pare o exagerare nefondată, expresia fiind un nonsens. Criticul Nicolae Manolescu explică această poezie printr-un „lirism al rolului... Substituția, travestirea și simularea îl ascund cu adevărat pe poet într-un personaj tipic, în slujba căruia se pune, pe care-l joacă; nu se dezvăluie pe sine, ci imită pe alții. Plăcerea lui este de a locui în suflete străine, ca un actor." Subiectivitatea acestor texte, ne spune același critic în *Poezia ca teatru* în *Teme3*, Editura Cartea Românească, București, 1968, este „a personajului, în loc să fie a autorului, dar este una tipizantă în loc să fie individualizantă... Nu contează insul, ci specia, clasa sau genul din care face parte... Numele li s-ar putea scrie cu majuscule: Ingenua, Cocheta, Mânioasa, Dușmancele, Glumețul etc."

De aceea titlul este atât de sugestiv în relație cu tema, aici „Mânioasă" descrie starea de spirit a fetei, pe care băiatul nu și-o poate explica, făcând parte dintr-un joc al iubirii și al poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de structură și compoziție

Poezia conține trei strofe inegale în varianta finală, publicată în volum; în revistă, poezia conținea cu o strofă în plus, la care poetul a renunțat, tocmai pentru a păstra enigma intactă, titlul nefiind o explicație suficientă. Refrenul accentuează nedumerirea și durerea tânărului – „Nu-mi răspunde", „...nu mai vine". Există două planuri, trecutul și prezentul, care alternează în poezie; trecutul este evocat drept o perioadă fericită, în care iubirea era împărtășită, în opoziție cu tristețea prezentului, plin de nedumerirea și durerea tânărului. Incipitul prezintă un colț din natură ca pretext pentru rememorarea portretului fetei – vocea, părul, obrazul. Finalul poemului reinserează prin refren nedumerirea și constatarea amară a îndrăgostitului: „Nu mai vine!/ E târziu și nu mai vine.../ Și mă mir – ce i-am făcut!?"

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Prin abundența de imagini vizuale, poezia este de-a dreptul picturală, aidoma unui tablou de Grigorescu, bucolic, rural, cu pete de culoare – altița, îmbujorarea fetei, fragile. Imaginile auditive sunt mult mai rare: „În privighetori să-mi pară/ Glasul Linei că-l ascult!" sau „...suna zăvorul". Comparațiile fac referire la elementele de portret feminin, scoțând în evidență viclenia fetei din prezent – „ca la șerpi, îi umblă ochii" – sau din trecut: „Lina pe furiș, ca dorul". În final, comparația conotează suferința: „Mi-e greu capul ca de lut", idee continuată cu ajutorul metaforei „Azi ard hainele pe mine". Tot metafora redă îmbujorarea fetei provocată de vânt: „Vântul îi sălta-n cosiță/ Și-i făcea floare-n obraz".

Epitetele contribuie la conturarea unui portret ideal – „ochi frumoși și dragi", „înger scump" – sau la stabilirea decorului romantic: „lună plină". Condiția îndrăgostitului respins e redată ca în poezia populară, cu ajutorul unui epitet sugestiv – „om pribeag". Exclamația retorică apare, ca și refrenul, în fiecare strofă și punctează deruta interioară a tânărului în prima strofă – „Mai știu eu ce-aș vrea s-ascult!", „Și-o întreb și nu-mi răspunde!" –, apropierea dintre iubită și floare în strofa a doua – „Și cicoare vreau să rump!" – sau nesiguranța – „Mai știu eu ce-aștept în prag!" – și constatarea amară – „Nu mai vine!" – din strofa a treia. Aliterația din ultima stofă – *Lină, luna, Lina* – are un larg efect eufonic, repetându-se atât sunetele de la începutul cuvântului, cât și cele de la mijloc și de la sfârșit.

Mijloacele artistice sunt deliberat simple, fără podoabe inutile, de-o eleganță clasică, chiar dacă tema iubirii și apropierea de poezia

Scanned with OKEN Scanner

populară sunt de inspirație romantică. De asemenea alternanța trecut-prezent are drept consecință și alternarea momentelor zilei: nocturn-diurn-nocturn. Preponderența cadrului nocturn predispune la visare și face parte din elementele poeziei romantice, în timp ce miezul zilei ține de clasicism.

Versificație și limbaj

Versurile au măsură variabilă, de 7-8 silabe, cu un ritm binar, trohaic. Cuvintele fac parte din marea masă a vocabularului, la care se adaugă câteva regionalisme – *laz, a rumpe* – și forme populare – *na-le, amiazi.* De asemenea, sunt prezenți termeni legați de mediul tradițional – *altiță, pridvor.*

Concluzii

Poezia lui Coșbuc reprezintă expresia revitalizării poeziei românești după experiența-limită a operei lui Mihai Eminescu. Ultimele influențe ale romantismului și clasicismului se manifestă în arta sa prin întoarcerea în trecut, prin cultul valorilor tradiționale sau prin legătura strânsă dintre om și natură, dezvăluind caracterul special al romantismului românesc, ce nu apare ca reacție anticlasicistă, ci coexistă cu acesta.

■ RUGĂCIUNE

de Octavian Goga

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Deși primul volum de versuri al lui Octavian Goga, *Poezii,* apare abia în 1905, autorul este publicat înainte de revistele sibiene *Tribuna* și *Tribuna literară,* dar și de revista *Familia* din Oradea, condusă de Iosif Vulcan. El însuși editează revista *Luceafărul* în 1902, ce va continua reperele sămănătoriste ale *Tribunei* lui Ioan Slavici. Ca și opera lui Coșbuc, poezia lui Goga reprezintă o prelungire a clasicismului și romantismului, dar cu un pronunțat caracter mesianic, așa cum pomenește pentru prima oară sintagma criticul George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent,* apropiindu-l de poeții din Vechiul Testament. Poezia sa pare pătrunsă de o „jale de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual", dar – completează Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a*

Scanned with OKEN Scanner

literaturii române – trebuie interpretată ca o „autohtonizare a motivelor şi tonalităţilor biblice". Criticul susţine apoi despre *Ţara* din *Poezii* – volumul din 1905 – că „nu e alta decât Ardealul de dinainte de 1918 stăpânit de unguri, dar pe care Goga o înfăţişează ca pe un Eden decăzut, în care cele mai înălţătoare chemări (...) au fost batjocorite, în care un plâns universal răsună în tot locul si splendorile naturii sunt acoperite de cenuşa unui declin inexorabil".

Poezia *Rugăciune* deschide volumul din 1905 şi prezintă aceleaşi caracteristici pe care criticul Nicolae Manolescu le va rezuma, destul de aspru, în lucrarea menţionată anterior: „o poezie de aspect neoromantic, plină de ecourile retorice ale contemporanilor şi urmaşilor lui Hugo, peste care reforma din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea a trecut fără să lase urme... Nici sugestivă, nici obscură... este declamativă, patetică, sentimentală şi furioasă."

Tema şi semnificaţiile titlului

Aşa cum o reprezintă perfect titlul, poezia este o rugăciune, pătrunsă de un fior solemn şi patriotic. În acelaşi timp, o putem considera o artă poetică, marcând viziunea poetului despre artă, despre ce trebuie să însemne poezia pentru sufletul poetului răscolit de durere, consumat de o rugă fierbinte. Substantivul din titlu provine din limbajul religios, ca şi alţi termeni din text, dar sensul lor este metaforic, având o conotaţie exclusiv estetică. Poetul este o figură mesianică, alături de preot şi de învăţător, dar şi de ţăranii fără nume care sunt parte a aceluiaşi destin istoric al neamului oropsit în propria sa ţară.

Structură şi compoziţie

Poezia are şase strofe a câte opt versuri, organizată în două planuri – planul rugăciunii şi al originii divine a poeziei şi planul proiectării revendicative în artă a idealurilor de independenţă şi de eliberarea neamului. Incipitul poemului prezintă o imagine emblematică a poetului, ce se consideră un „rătăcitor, cu ochii tulburi", „istovit de cale" şi „neputincios", care caută şi recunoaşte îndrumarea divină în opera sa. Finalul arată cum înălţarea poetului de la această condiţie umilă este posibilă doar prin intermediul artei. Având forţa idealurilor de neatârnare în vocea sa, el devine „glasul de aramă" care exprimă „cântarea pătimirii noastre", într-o sintagmă ce-l prevesteşte pe Tudor Arghezi în *Testament*.

Scanned with OKEN Scanner

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Exprimarea poetică are la bază metafora, care în prima strofă oferă imaginea poetului care se înclină în fața puterii divine. Drumul său – adică misiunea sa – nu este deloc ușoar, iar obstacolele sunt sugerate prin intermediul metaforei: „În drum mi se desfac prăpăstii,/ Și-n negură se-mbracă zarea". Enumerația de epitete este cea care evocă imaginea poetului – „Rătăcitor, cu ochii tulburi,/ Cu trupul istovit de cale".

Formula de adresare directă – *stăpâne* – preluată din rugile religioase și din psalmi personalizează discursul și conotează o relație personală cu divinul. Exclamația retorică din finalul strofei întâi se înscrie în aceeași linie a tiparului religios, așezând poezia în umbra binevoitoare a credinței: „Părinte, orânduie-mi cărarea!" Motivul ispitei, preluat tot din tradiția religioasă, este redat tot cu ajutorul metaforei: „În pieptul zbuciumat de doruri/ Eu simt ispitele cum sapă". Ispitele sunt cele care tulbură „izvorul/ Din care sufletul s-adapă", adică pătează sufletul pur al poetului. De aceea, el are nevoie de îndrumarea divină – „povața ta-nțeleaptă" – pentru a nu rătăci calea: „Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă".

În strofa a treia, povața divină este reflectată și de miracolul naturii, care trebuie să înarmeze brațul poetului cu „tăria urii și-a iubirii". Înțelegerea misterelor naturii, binecuvântarea frumuseților ei și căldura soarelui pregătesc vocea poetului pentru o misiune simbolică, explicată în strofa următoare. Poetul trebuie să exprime în opera sa nu doar tristețea proprie, ci „jalea unei lumi" care trebuie să plângă în lacrimile lui. Cu alte cuvinte, poezia sa este depozitara unei triști străvechi, transmisă de mai multe generații, care au suferit din cauza robiei.

În strofa a cincea este redată valoarea vindicativă a artei, exprimată prin metaforă, prin „viforul în care urlă/ Și gem robiile de veacuri". Înșiruirea de metafore sau alegoria este modalitatea în care se exprimă ideile poetice în aceste ultime strofe, tonul urcă gradual de la *jalea unei lumi* la *durerea lor înfricoșată* pentru a culmina în *cântarea pătimirii noastre. Strunele* sunt aici un simbol al poeziei, care e chemată să exprime „tot amarul" robiilor de veacuri, pentru a le răzbuna tăcerea. Natura e parte integrantă a acestui eveniment, o cutie de rezonanță care amplifică vocea poetului care se transformă în vocea unui popor: „cântarea pătimirii noastre". Cadrul natural este, mai degrabă, de factură clasică – prin evocarea luminii soarelui, a razelor și prin aluzia la

Scanned with OKEN Scanner

bolta cerească, scriitorii clasici fiind recunoscuți ca niște temperamente solare. Ceea ce este romantic aici este tonul mesianic și jalea care se desprinde din fiecare vers.

Versificație și limbaj. Moduri și timpuri verbale

Strofele au în alcătuire câte opt versuri al căror ritm iambic vine să accentueze muzicalitatea liturgică a poemului. Rima se realizează din două în două versuri, realizând o frazare muzicală a textului. Măsura este de nouă silabe. Timpurile verbale care predomină sunt prezentul – un prezent al eternității și al rugăciunii: *cad, se desfac, simt* – și imperativul prin care vocea poetului cere călăuzirea divină: *dă-mi, sădește, dezleagă, alungă*. Condițional-optativul apare doar în câteva exemple și sugerează îndoiala – *să-mi tulbure* – și proiecția, posibilitatea – *să plângă*.

Concluzii

Poezia „Rugăciune" ilustrează un crez artistic, un mesaj al artistului și al creatorului Octavian Goga, din care nu lipsesc uneori exagerările și extremele. De altfel, poetul însuși militează pentru un statut participativ al artistului în societate, pentru *o voce a cetății* implicată în mod direct: „Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă."

SIMBOLISMUL

Este un curent literar apărut în Franța și în Belgia, după 1886 (an în care poetul Jean Moréas publică în *Le Figaro* un articol-manifest intitulat *Le symbolisme*), răspândit apoi în întreaga Europă și care se prelungește până la Primul Război Mondial. Printre predecesorii simbolismului se numără E.A. Poe și Ch. Baudelaire, sonetul acestuia din urmă, *Corespondențe*, anunțând elementele doctrinei simboliste, regăsite în *Arta poetică* a lui P. Verlaine. Idealul liricii simboliste este „să sugereze" (St. Mallarmé), impunându-se ideea poeziei pure, completate de ambiguitatea limbajului poetic modern.

Caracteristici:

Scanned with OKEN Scanner

- folosirea simbolului pentru a sugera legăturile ascunse dintre fenomene, lucruri etc.;
- poezia pură este înțeleasă ca o expresie a inefabilului, și de aceea se cultivă sugestia, care poate exprima stări vagi, confuze și care conferă poetului posibilitatea de a surprinde structurile invizibile ale Universului (St. Mallarmé);
- principiul corespondențelor dintre poet și lume, dintre senzații, emoții, imagini;
- principiul muzical – muzicalitatea trebuie să fie de natură interioară; pentru a o realiza se caută ritmul și rima perfectă, se apelează la eufonii, refren, repetiții;
- cultivarea versului liber;
- preferința pentru imagini vagi, fluide;
- teme și motive: decorul citadin, spații exotice, iubirea (motiv de reverii și nevroză), natura, orașul (element al izolării, al claustrării), obsesia culorilor, a parfumurilor, a instrumentelor muzicale, a pietelor prețioase, singurătatea, tristețea, *spleen*-ul, trecerea timpului, marile plecări, motivul ploii și al toamnei etc.

Reprezentanți în literatura universală: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Rainer Maria Rilke, D'Annunzio, Antonio Machado, M. Rollinat ș.a.

Reprezentanți în literatura română: Alexandru Macedonski (cel care promovează curentul simbolist prin articole precum *Despre logica poeziei, Poezia viitorului* și prin activitatea cenaclului și a revistei *Literatorul*), George Bacovia, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Traian Demetrescu ș.a.

■ NOAPTE DE DECEMVRIE
de Alexandru Macedonski

Încadrarea în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Noapte de decemvrie este scrisă în 1901 și publicată în volumul *Flori sacre* din 1912. La momentul acela celelalte *Nopți* apăruseră în volumul anterior, din 1895 – *Excelsior*. Apariția celei din urmă *Nopți* trebuie înțeleasă în contextul epocii, vrându-se o declarație artistică, un gest de atitudine al poetului, în fața mulților săi dușmani. Nemulțumirile, ambițiile, adesea nefondate, și gesturile nefericite ale omului – cum era

Scanned with OKEN Scanner

și epigrama contra lui Eminescu, deja bolnav, se răsfrâng negativ asupra operei. Ca răspuns la atacul asupra lui Eminescu și apoi la războiul contra lui Caragiale, prin procesul lui Caion, Maiorescu și tot cercul de la Junimea erau împotriva sa. Lor li s-au adăugat Alecsandri, Vlahuță, Delavrancea, Caragiale, toată presa și chiar Duiliu Zamfirescu, pe care Macedonski îl promovase. Departe de a se simți intimidat, având vocația frondei, Macedonski a răspuns cu un ciclu de poezii – ciclul *Nopților*, cu un caracter violent social, în ultima expunându-și concepția asupra misiunii artei și poetului ce trebuie să înfrunte un mediu ostil.

Inspirându-se din ciclul cu același nume al poetului romantic francez, Alfred de Musset, poemele lui Macedonski nu sunt simple imitații, deși aparțin tot mentalității romantice prin abordarea nocturnului și retorismului, ce caracterizează ambele cicluri. Dacă în poezia eminesciană noaptea păstra latura de evocare a sensurilor metafizice, la Macedonski obiectivele se schimbă. El nu vizează trezirea conștiinței publice prin satira socială, ci soarta omului într-un cadru social dat. Raportul pe care-l propun *Nopțile* este cel dintre poet și realitate, chiar dacă au un pronunțat caracter alegoric. *Noapte de decemvrie* are o esență romantică la care se adaugă elemente parnasiene și simboliste.

Tema și semnificațiile titlului

Poezia are ca temă alegoria geniului, la fel ca a *Luceafărului* eminescian. Prin titlu poezia trimite la tradiția romantică și la poeți care au poezii numite asemănător: Alfred de Musset, Young sau Novalis. Nocturnul romanticilor a fost întotdeauna prilej de reverie, de evadare din realitate și ștergerea granițelor dintre lumi, lucruri și ființe. Până și la Macedonski noaptea devine un pretext pentru alimentarea meditației, chiar dacă e convertită contemporanului. Întunericul nopții, fără să fie lipsit de aura de mister a poeziei romantice, va căpăta înțelesul de mediu ostil artei și artistului, conținând o damnare a poetului de către societate, ce reprezintă un motiv romantic.

Elemente de structură și compoziție

Poemul conține 227 de versuri, organizate în 36 de strofe inegale, unele însoțite de versuri-concluzie, adesea adevărate laitmotive ale poeziei. Compozițional, poemul are trei părți inegale ca întindere: prima parte, conținută în primele 28 de versuri, ilustrează la modul simbolic statutul poetului, al creatorului în context social. A doua parte e

Scanned with OKEN Scanner

cuprinsă între versurile 29-39 și evocă motivul inspirației, iar ultima parte, cea mai amplă, este alegoria urmăririi absolutului, a luptei simbolice pentru atingerea absolutului. Incipitul poemului e similar cu cel al *Sărmanului Dionis*; ca și acolo visul are loc în spațiul sărăcăcios al odăii. Finalul e o concluzie metaforică ce mută accentul de pe caracterul definitiv al întâmplărilor pe semnificația lor simbolică – „Murit-a emirul sub jarul pustiei".

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Odaia pustie, de influență eminesciană, e asociată prin „alb" cu un peisaj dezolant – câmpia pustie, viscolul, lupii. Toate aceste elemente ale decorului au o semnificație simbolică de mediu ostil poetului adormit, geniului, de fapt. Metafora „luna-l privește cu ochi oțelit", transformată în refren, se depărtează de cadrul romantic și aparține prin răceală parnasianismului. Interesant este modul simbolist cum se realizează corespondența dintre ostilitatea mediului exterior și destinul poetului: „Și luna e rece în el și pe cer".

Lupii și viscolul sunt simboluri ale unui destin damnat, ale piedicilor destinului. Tabloul al doilea e construit în antiteză, opunând răcelii și ostilității peisajului înghețat căldura și strălucirea focului. Trimiterea la sacralitatea, puritatea și noblețea artei se face prin epitetul metaforizant „arhanghel de aur". Inspirația e de natură divină, cosmică, e o purificare a materiei pe care o ridică în spiritual. Așa se face trecerea la tabloul următor, construit alegoric. Imaginea Bagdadului, în ciuda localizării spațiale, ține de spirit: e un oraș interior, simbolic și mitic. E vorba, în prima etapă, de un eden terestru al pietrelor scumpe și al materialelor prețioase, evocat prin tehnici simboliste – sugestia, sinestezia și estetica vagului. Mai mult, corespondența dintre culori și parfumuri rare are la bază strălucirea.

În această imagine a fastului, construită în jurul emirului – omul de geniu –, se strecoară insidios idealul simbolizat de imaginea „Mekăi". Imperativul idealului pentru omul de geniu este ilustrat printr-o structură gradată și muzicală a versului ce se încheie cu un punct maxim de intensitate sonoră și tematică: „Cetatea prea sfântă îl cheamă în ea/ Îi cere simțirea, îi cere ființa,/ Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea".

Emirul va da curs acestei cerințe a absolutului și va pleca în căutarea lui, renunțând la bogățiile Bagdadului. Alegoria dezvăluie natura

Scanned with OKEN Scanner

superioară a idealului artistic şi sacrificiile pe care le include căutarea sa. Motivul „fântânii" – simbol al cunoaşterii şi al profunzimii – aduce în prim plan confruntarea a două tipologii umane, întâlnite şi în *Luceafărul* eminescian. Emirul simbolizează omul de geniu, în timp ce omul „zdrenţăros şi pocit" este simbolul omului obişnuit, sluţenia sa conotând alegoric tendinţa spre compromis – „drumul ocolit", calea comodă a vieţii. În opoziţie, omul de geniu alege „drumul drept" prin pustiu, chinuitor, care cere sacrificiul suprem. Aceasta este, de fapt, adevărata dovadă a superiorităţii geniului, calitatea de a crede cu tărie în idealurile sale şi de a jertfi totul pentru ele.

Roşul devine un reflex cromatic al sângelui, al soarelui torid şi al morţii. Tehnica folosită este sugestia simbolistă, intensificată prin refren, intensitatea culorii presimţindu-l pe Bacovia: „Sub aeru-n flăcări, zac roşii movile/ Nainte-în laturi-napoi – peste tot/ Oribil palpită aceeaşi culoare../ Tot roşu de sânge zăresc peste tot/ Sub aeru-n flăcări al lungilor zile". Mirajul „cetăţii cereşti" care apare în mijlocul acestui infern este imaginea ţelului omului de geniu, oricât de iluzoriu şi nebunesc ar părea, căutarea idealului este mai presus de existenţa sa concretă: „În zarea de flăcări, în zarea de sânge,/ Luceşte... emirul puterea şi-o strânge.../ Chiar porţile albe le poate vedea.../ E Meka! E Meka! Ş-aleargă spre ea". Dar sacrificiul pentru ideal nu înseamnă şi recunoaşterea superiorităţii geniului de către societate, de către oamenii obişnuiţi. Aşa se explică străbaterea Mekăi de către „drumeţul pocit, / Plecat şchiop şi searbăd pe drumul cotit". Şi totuşi moartea emirului nu înseamnă pierderea idealului, ci contopirea cu acesta, sacrificiul ridicându-l deasupra condiţiei muritoare. Explicaţia simbolului este caracteristică doctrinei romantice a geniului însingurat şi izolat în măreţia sa, neînţeles: „Dar luna cea rece, ş-acea duşmănie/ De lupi care urlă – ş-acea sărăcie/ Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,/ Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,/ Ş-acea izolare, ş-acea dezolare,/ Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...".

Epitetele folosite sunt la graniţa cu metafora, figura cea mai răspândită în poem alături de simbol, şi au un caracter plasticizant sau cromatic – „tânăra umbră"/„roza idilă". Metonimia „Hangiare-n tot locul – oţeluri cumplite" şi sinecdoca „Argint de izvoare, şi zare-aurită" ilustrează o imagine fabuloasă a Bagdadului. Valoarea muzicală a poemului vine din repetiţia adesea obsedantă a unor versuri sau cuvinte-cheie.

Scanned with OKEN Scanner

Versificație

Poemul conține rimă încrucișată și împerecheată. Măsura este variabilă, de 11-12 silabe, iar ritmul e iambic. Structura muzicală a versului este sporită prin repetiții și refren.

Modurile și timpurile verbale

Prezentul predomină în această poezie, făcând parte din toate cele trei părți ale poemului. El reprezintă o formă de asumare a destinului omului de geniu și alegoriei, așezându-le într-un prezent etern. Cele două forme de perfect compus – „a murit" și „a pierit" – prezente în primul tablou indică lăsarea în urmă a realității. Gerunziul ilustrează continuitatea raportării la prezent – „tronând". Conjunctivul, ca mod al proiecției, este rar folosit, exprimând incertitudinea, „să treacă", dar și virtualitatea: „să alinte".

Concluzii

Dincolo de elementele romantice, parnasiene și simboliste ale *Nopții de decemvrie* stă alegoria geniului creator. Replica la romantismul *Luceafărului* eminescian nu constă în temă, romantică și ea, ci în muzicalitatea poemului și în simbol. Prin poezia lui, Macedonski deschide porțile spre modernitate și simbolism, antrenând literatura noastră într-o etapă ulterioară eminescianismului.

■ RONDELUL ROZELOR DE AUGUST
de Alexandru Macedonski

Încadrarea în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Poemul face parte din ciclul *Rondelurile rozelor*, publicat postum, alături de alte cicluri, în *Poema rondelurilor*, care apare în 1927.

Pentru a înțelege opera lui Macedonski trebuie să-i analizăm opțiunile în interiorul epocii. O bună parte din cariera artistică macedonskiană se suprapune peste „epoca marilor clasici". El este contemporan cu Eminescu și mentorul *Junimii*, Titu Maiorescu, dar și cu Lovinescu sau Caragiale. Abia în ultima perioadă a vieții poate fi așezat în relație doctrinară, ca inițiator al seriei simboliste, cu Minulescu, Petică, Cezar Săvescu, lucru realizat de Tudor Vianu.

Scanned with OKEN Scanner

Macedonski optează pentru simbol și corespondențe. El este poetul contrastelor bazate pe analogii și pe sugestie, deși o mare parte din literatura sa rămâne tributară inspirației romantice.

Mihai Zamfir scria, în *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*: „Concluzia noastră merge în sensul ideii că intuiția teoretică a lui Macedonski, în privința artei era bipolară: romantică și simbolistă... înainte de 1890 poetul accentuează romantismul, înregistrându-se doar străfulgerări simboliste izolate; după 1890, în plină revelație a ideii de formă, Macedonski accentuează latura simbolică a concepției sale. Din romantism rămân doar vagi ecouri."

Temă și semnificația titlului. Influențe

Tema acestui rondel pare a recupera prin intermediul simbolului rozei speranța și puritatea universului. Titlul este mult mai puțin explicit decât în cazul *Rondelului rozelor ce mor.* Aici – *Rondelul rozelor de august* – e o referire criptică la miezul verii, la un anotimp spiritual aflat în plină expansiune, analogia vară-viață putând fi făcută foarte ușor.

Încă din titlu, rozele vor simboliza o trăire plenară, o speranță și o încredere în forța regeneratoare a eului. Prin bazarea pe sugestia muzicală și preocupările pentru sporirea muzicalității poeziei, Macedonski se lasă influențat în rondeluri de instrumentalismul lui René Ghil.

Elemente de structură și compoziție

Poemul respectă structura tradițională a rondelului cu 13 versuri, repetarea primelor două versuri în jumătatea celui de-al doilea catren și repetiția primului vers în finalul poeziei. Cele două planuri ale poeziei – interior și exterior – se întrepătrund permanent, ambiguizându-se prin intermediul simbolurilor. Temporal, se identifică două momente esențiale: *un trecut mitic*, atemporal, un timp al optimismului și al entuziasmului fără limită, și *prezentul*, la fel de lipsit de repere temporale concrete, care în ciuda greutăților vieții păstrează amprenta entuziasmului și a speranței din trecut.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Imaginea „rozei" a fost concepută încă de la început ca o sinestezie, reunind senzații olfactive și vizuale: „și tot parfumate și ele". Roza este aici simbolul unei regenerări, al unei permanențe în efemeritate,

Scanned with OKEN Scanner

tradusă gramatical prin prezența adverbului „mai" și a adjectivului demonstrativ „acele". Se stabilește astfel o corespondență între o stare de spirit, abstractă, dar entuziastă și titanică – „când ceru-l credeam pe pământ" – și un element al lumii exterioare, aparținând concretului – „roza". Aspirația spre absolut, optimismul și încrederea deplină în forțele vitale ale eului se exprimă în al doilea catren prin metafore cu valoare simbolică, dar formulate destul de plat: „falnic avânt". Prezența stelelor așază această aspirație metaforică în zona cosmicului, a eternului, depășind cadrul concret al universului terestru: „Priveam, dintre oameni, spre stele." Repetiția primelor versuri se constituie într-un refren al speranței și încrederii: „Mai sunt încă roze – mai sunt."

Catrenul al treilea evocă destul de banal greutățile și dezamăgirile existenței. Metafora pune în poziție accentuată un cuvânt cheie, în acest sens:„*zadarnic* al vieții cuvânt/ a stins bucuriile mele". Melancolia acestor dezamăgiri este atenuată prin forma complementului circumstanțial concesiv, care aduce o notă de triumf: „În ciuda cercărilor grele..." Optimismul se reafirmă în final prin repetiția primului vers, susținând rozele ca semn al unei realități transcendente, ca simbol al regenerării și speranței în forța vitalistă a eului și a lumii.

Muzicalitatea poemului este deosebită; ea vine din repetiții și refren, dar și din topică sau structura armonică a versului.

Prin înlocuirea picturalului cu descoperirea transcendentului tradus în simboluri, Macedonski realizează în *Rondeluri* ceea ce a fost important în toată poezia simbolistă, saltul spre poezia de cunoaștere. George Călinescu spunea în *Compendiumul* din 1945: „Fundamentul simbolismului (...) e înlocuirea picturalului, instrument al universului obiectiv, cu inefabilul muzical și olfactiv, conduct al metafizicului. Poezia simbolistă e o poezie de cunoaștere."

Versificație

Rondelul are o rimă îmbrățișată în primul catren și rimă încrucișată în celelalte două. Măsura este variabilă, de opt-nouă silabe, iar ritmul este iambic.

Modurile și timpurile verbale

Poemul evocă prin perfect compus – „au fost" – și imperfect – „credeam" – o stare de spirit a trecutului. Imperfectul sugerează însă și

Scanned with OKEN Scanner

continuitatea acestei stări, impusă prin folosirea prezentului: „zâmbesc", „uit" sau „cânt".

Concluzii

Rondelurile macedonskiene nu reprezintă evocarea unui contact direct cu natura. Ele sunt, prin stilizare şi lipsa de naturalețe, artificiale, abstracte. În ciclul *Rondelurile rozelor*, parfumul florilor nu este o simplă delectare olfactivă, ci un mod de a transcende simțurile, de a se ridica deasupra lor prin amestec şi aneantizare. Formula nu e nouă, ci inventată şi experimentată de Baudelaire şi Rimbaud.

Mircea Scarlat scria în *Istoria poeziei românești* despre parfumul rozelor care l-a obsedat atât pe Macedonski: „El este, mai ales în *Rondeluri*, un adevărat stupefiant menit a deregla simțurile ca în cazul lui Rimbaud şi a crea *paradisuri artificiale* ca în cazul lui Baudelaire, validându-se astfel şi în cazul lui Macedonski triumful culturii asupra naturii..."

■ PLUMB
de George Bacovia

Încadrarea în epoca literară. Curente şi orientări literare. Receptări critice

Numele real al poetului este Gheorghe Vasiliu, născut la Bacău în septembrie 1881, localitate de care-şi leagă întreaga existență, după cum îi mărturisește lui I. Valerian: „De acest oraş... îmi sunt legate toate amintirile mele din copilărie, ca şi din viața adultă." O posibilă interpretare a pseudonimului său, Bacovia, este legată de numele roman al Bacăului, pe care-l găseşte în dicționarul lui Hasdeu, dar şi de Bahus – zeul vinului şi al viței de vie. Bacovia n-ar însemna decât „Calea lui Bahus", ne spune Ion Nistor în tabelul cronologic al volumului *Plumb*, Editura Minerva, Bucureşti,1981.

George Bacovia este primul nostru poet modern, dar şi cel mai important poet simbolist, inspirându-se mai mult din poeții decadenți francezi şi Baudelaire decât din poeții simboliști propriu-ziși. El reuşeşte să fie modern prin şocul pe care poezia sa îl produce asupra cititorilor, prin originalitatea conceptelor şi atitudinea diferită a eului liric. Relația sa cu restul poeziei simboliste, atât română cât şi franceză, este descrisă plastic de criticul Nicolae Manolescu în prefața volumului citat

Scanned with OKEN Scanner

mai sus: „Simbolismul bacovian e, față de celălalt, ca o lume asemănătoare și paralelă, deformată însă într-o oglindă ce nu numai răstoarnă imaginea, dar schimbă proporțiile.“ Deși primul său volum de versuri, *Plumb*, din1916, nu are ecoul scontat în rândul criticii, deoarece România se pregătea pentru intrarea în război, există voci importante ce-l susțin. Macedonski scria în numărul 7 din 1 ianuarie al *Făcliei*, stabilind filiații interesante: „În Franța principii poeților sunt proclamați de confrații lor. La noi e mai bine. Îi proclamă talentul lor, și principe va rămâne Bacovia în toți timpii, prin o parte însemnată a poeziilor lui. Unele dintre ele sunt mai pline de farmec decât ale lui Verlaine, iar altele sunt tot atât de ciudate ca ale lui Mallarmé...“

Tema și semnificațiile titlului

Poezia este una dintre cele mai originale arte poetice simboliste și are ca titlu simbolul central al poeziei, plumbul. Acesta marchează întreaga poezie, sugerând o apăsare sufletească, o presiune imensă la care este supusă ființa poetului, într-un univers lipsit de orizont și de speranță. Metalul ales să reprezinte aceste semnificații are o greutate mare și o culoare specifică, cenușie, ce ne introduce în atmosfera mohorâtă și apăsătoare a poeziei bacoviene. Alegerea lui nu este întâmplătoare, amintind de obsesiile alchimiștilor de a-l transforma în aur, deci de a găsi o cale de înnobilare a ființei prin poezie. Tot ce atinge plumbul, într-o alchimie răsturnată, își schimbă esența și devine moarte și apăsare: zborul se transformă în cădere, florile mor și împietresc pe morminte, până și moartea e „turnată“ în plumb – „sicriele de plumb“. Poezia va însemna deci, o stare de criză, o magie răsturnată, ce ne va purta într-un peisaj lunar, lipsit de ființe și dominat de moarte. Alienarea acestei lumi amintește de E.A. Poe, Laforgue sau de înstrăinarea lui Rimbaud față de lume, dar și de sine – *je est un autre*.

Elemente de structură și compoziție

Poezia este formată din două catrene simetrice și identice ca structură Ele ilustrează perfect cele două planuri ale poeziei – planul exterior și planul interior. Acest dublu tipar este specific poeziei bacoviene, planul exterior este întotdeauna o reflectare a celui interior. Bacovia nu descrie peisaje, ci ne dă indicii despre stările sale de spirit, într-o întortocheată geografie interioară, cu valoare simbolică. Incipitul așează direct

Scanned with OKEN Scanner

poezia în zona morții, în timp ce finalul aduce o imagine a neputinței prin „aripile de plumb".

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Poezia se deschide cu o imagine funerară, reprezentată de „sicrie", în care somnul e un substitut al morții. Decorul este lugubru, sicrie, coroane care scârțâie, veșminte funerare – reflectând toate o stilizare excesivă, pe care criticul Eugen Lovinescu o percepea drept artificialitate în 1922. Vântul nu aduce deloc un aer natural în acest peisaj, fiind un simbol al distrugerii treptate a universului, marcată printr-o imagine auditivă. „Florile de plumb" nu mai reprezintă un oximoron, ca în cazul lui Arghezi, ci un simplu epitet metaforizant care arată împietrirea, asocierea cu moartea, corelat cu epitetul antepus „funerar veșmânt". Rigiditatea și ostentația acestei lumi bântuite de moarte șochează. Șocul este, însă, unul voit – criticul Nicolae Manolescu susține în prefața volumului *Plumb* (Editura Minerva, București, 1981) că Bacovia „e modern fiindcă șochează – ochiul, urechea, imaginația, arta". Metafora este figura de stil predominantă, alături de simbolul plumbului, creând împreună o atmosferă oprimantă, marcată de imaginea morții. Epitetul „singur" indică izolarea și înstrăinarea eului poetic față de lume și de sine, alienarea fiind semnul poeziei moderne.

Al doilea catren e o imagine în oglindă a primului, reluând ideea somnului. Repetiția, mijloc artistic specific poeziei simboliste, se oprește însă aici. Somnul nu mai este imaginea unei latențe – „amorul întors" are o cu totul altă conotație simbolică. Întoarcerea este către moarte, către lumea plumbului și a presiunii telurice. Metafora din primul vers al catrenului al doilea face trecerea la planul interior, prin referirea la iubire. Antiteza dintre concretețea plumbului și noțiunea abstractă, sugerată prin simbol, este un element important al construcției poeziei. „Amorul ...de plumb" simbolizează erosul împietrit, învins, ce nu mai reprezintă o cale de salvare din acest univers. Atinsă de alchimia inversă a plumbului, iubirea și tot ce trebuia să însemne zbor și înălțare se transformă în cădere și în neputință – „Și-i atârnau aripile de plumb". Aripile, ce reprezentau în mod normal speranța și diafanul, se contaminează de această apăsare grea și devin „de plumb". Frigul este expresia termică a însingurării și alienării eului poetic, ce se percepe din afară, ca pe un obiect.

Astfel, versul „Stam singur în cavou" devine – într-o exprimare în maniera lui Rimbaud – „Stam singur lângă mort", producându-se o depășire a granițelor sinelui și o înstrăinare în același timp. Strigătul

Scanned with OKEN Scanner

aproape isteric rămâne singura imagine auditivă a strofei a doua, tonalitatea sa fiind foarte departe de muzicalitatea restului poeziei simboliste. Decorul artificial, ariditatea acestei lumi „de plumb" în care se regizează cu voluptate spectacolul morții fac din poezia bacoviană un univers al obiectelor, al repetițiilor mecanice și al grimaselor în spatele cărora se ghicesc ironia și hohotul nevrotic al poeziei moderne.

Versificația

Versurile au rimă îmbrățișată și măsură de zece silabe. Ritmul predominant este iambic, dar apar și peonul și amfibrahul. Ritmul, aparent monoton, dă o formă melopeică versurilor, ce se apropie de incantație.

Modurile și timpurile verbale

Muzicalitatea poeziei este dată de tonalitatea stinsă a imperfectului, timp al acțiunilor începute în trecut, ce continuă în prezent, imprimând ideea de repetitivitate, de continuitate. Armonia versurilor se realizează prin combinarea consoanelor închise din cuvinte precum „vesmânt" sau „vânt" cu tonalitățile stridente, aproape onomatopeice din „scârțâiau" sau „frig". Folosirea perfectului compus nu întrerupe seria imperfectelor, deoarece verbul folosit – „am început" – conține în sine ideea semantică de continuitate. Conjunctivul „să strig", chiar dacă anunță o acțiune ipotetică, vrea să sugereze trecerea de realitatea senzorială a sunetelor. Poezia devine expresia unei tensiuni care afectează și isterizează simțurile.

Concluzii

George Bacovia reușește să prefigureze în această artă poetică liniile de forță ale perioadei următoare, rămânând în același timp obsedant de simplu și, în mod vizibil, afiliat simbolismului. Strania lume funerară a *Plumbului* devine un spațiu de referință al modernității, anticipând rafinarea expresiei și intelectualizarea limbajului de mai târziu.

■ DECOR

de George Bacovia

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Poetul George Bacovia, care avea să reprezinte culmea simbolismului de la noi, deschizând porțile poeziei spre modernitate, s-a format în

Scanned with OKEN Scanner

mediul simbolist al cenaclului de la *Literatorul*, condus de Alexandru Macedonski, pe care-l frecventează între anii 1903-1904. Apartenența sa la simbolism și decadentism este clară nu numai prin prisma poeților care-l inspiră – Baudelaire, Verlaine, Rollinat, Laforgue, Poe –, dar și prin crezul său artistic, exprimat în *Viața literară*, reflectând din plin estetica simbolistă: „În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor sau audiție colorată, cum vrei s-o iei... Întâi am făcut muzică, și după strunele vioarei am scris versuri... Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul, culoarea desnădejdei... În plumb văd culoarea galbenă. Compușii lui dau un precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această culoare... Plumbul ars este galben. Sufletul ars e galben."

Dincolo de simbolismul evident, poezia lui Bacovia are și alte atuuri. Atât George Călinescu, cât și Nicolae Manolescu au remarcat artificiul, manierismul bacovian. Cel din urmă scria în *Poeți moderni* – „Primul lucru care ne izbește la G.Bacovia este tocmai spiritul teatral, manierismul, stilul suferinței. Nu ascultăm spovedania unui bolnav, ci luăm parte la o punere în scenă, poetul desprinzându-se pe fondul universului căruia i-a dat viață aproape ca un personaj. El e absent și prezent, autor și actor."

Aceste aprecieri critice pun în lumină și o altă constantă a poeziei bacoviene – relația dintre planul exterior și cel interior. Aceasta este ceva mai complicată decât o simplă armonizare. Deși Bacovia este sensibil în fața peisajului exterior, selectând imagini de o rară și ascunsă frumusețe, pendulând între gingășia florilor fanate și macabrul cadavrelor în descompunere, el nu realizează propriu-zis ceea ce se cheamă o descriere de peisaj. Obiectul descrierii sale e haotic și selectiv, părând mai degrabă o cheie de interpretare, un cod al descifrării peisajului interior. Absurdul, care însoțește adesea acest peisaj, se poate explica prin această scufundare în sinele ce reprezintă de fapt lumea. Elementele așa-zisului tablou exterior – ploaia, copacii, orașul, apusul, toamna – asigură, halucinant și eficient, trecerea în planul interior, adevăratul „obiect" al descrierii.

Un exemplu în acest sens este și poezia *Decor*, apărută la Iași în revista *Arta* în numărul 19, la 15 martie 1904, selectată apoi și în volumul *Plumb*, din 1916.

Tema și semnificația titlului. Influențe

Tema poemului pare să fie o descriere de natură, prin intermediul căreia eul poetic bacovian face o incursiune în realitatea interioară,

Scanned with OKEN Scanner

dezvăluindu-ne melancolia neagră a proximității morții. Titlul poeziei – *Decor* – reflectă artificialitatea, manierismul specific bacovian al acestui peisaj desprins parcă de pe scena unui teatru. Chiar dacă poezia este un pastel, ea nu mai înfățișează natura, liberă, sălbatică, așa ca în opera eminesciană, ci parcul. Acesta este parte integrantă a mediului citadin, constituindu-se într-un element simbolist, dar, în același timp, și rezultatul unei „puneri în scenă".

Poezia are la bază contrastul alb-negru, un joc de lumini și umbre, inspirat, fără îndoială din poezia romantică. Contrastul capătă însă aici o cu totul altă finalitate, care îl apropie de poezia modernă, sporind senzația de artificialitate, de ieșire din realitatea imediată. Criticul Nicolae Manolescu vorbește despre o „coborâre în infern": „Dintre poeții români, Bacovia e singurul care a coborât în Infern. Vedeniile aduse la suprafață sunt, la lumina zilei, stranii și tulburătoare ca imaginile de la panoramă."

Ninsoarea, ca și ploaia în *Lacustră*, este simbolul distrugerii universului și elementul de trecere în planul interior. Selectiv și comprimat, pastelul bacovian are foarte puține în comun cu modelul instaurat de Alecsandri, folosind contrastul cromatic ca pe o serie de flashuri ce-i permit sondarea unor zone ascunse ale subconștientului.

Elemente de structură și compoziție

Poezia conține trei catrene, însoțite fiecare de câte un vers liber ce funcționează ca refren. Aceste versuri libere sunt extrem de importante în succesiunea celor două planuri ale poemului – planul interior și cel exterior. Primele două fac trecerea de la exterior la interior – cu adnotarea relativității acestor termeni –, iar al treilea marchează fuzionarea lor, încheind rotund ciclul.

Incipitul este abrupt, insistând asupra contrastului alb-negru, asigurând pătrunderea într-o realitate halucinantă – „Copacii albi, copacii negrii". Caracterul criptic al acestui peisaj este accentuat de finalul care suprapune definitiv cele două planuri. Între căderile secvențiale ale zăpezii, reprezentând aici imaginea trecerii, punctate de străfulgerările „copacilor albi, copacilor negri" se consumă aventura existențială a poetului, aflată permanent sub imperiul morții. Imaginile vizuale – „copacii albi, copacii negri", „pene albe, pene negre" alternează cu cele auditive – „...regretele plâng iar...", „pasăre cu glas amar". Refrenul

Scanned with OKEN Scanner

servește la crearea unor armonii obsedante, ajutat și de comprimarea la maximum a imaginilor selectate.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Figura de stil cel mai bine reprezentată este epitetul, ilustrând simplitatea extremă a inventarului artistic bacovian. El accentuează contrastul alb-negru sau insistă asupra apropierii morții – „decor... funerar". Primul catren e dominat de alternanța alb-negru, realizată prin epitet, sugerând printr-o tehnică modernă, relația complexă a termenilor unui contrast. Cheia de interpretare este variată – alb și negru, viață și moarte, imaginea și negativul ei. Peisajul se transformă treptat în radiografia realității interioare, sub presiunea izolării si singurătății.

Personificarea „...regretele plâng iar..." amplifică alunecarea spre planul interior, dominat de prezența morții. Catrenul al doilea se deschide cu aceeași alternanță halucinantă, asociată cu imaginea păsării ce constituie un element al vieții. Existența este însă asociată prin intermediul metaforei „cu glas amar" cu suferința și regretul. Epitetul „secular", atașat parcului, sugerează discrepanța dintre aparenta stabilitate a realității exterioare, în opoziție cu fragilitatea și echilibrul precar al celei interioare.

Versul liber ne întoarce iarăși spre interiorul sinelui, făcând parte în același timp din aria semantică a existenței umane, văzută ca fantomatică, iluzorie și plină de suferință – „În parc fantomele apar...". Ultimul catren are la bază enumerația, ce structurează un adevărat caleidoscop de simboluri care aparțin, cel puțin aparent, planului exterior – frunzele, copacii, penele, într-un cuvânt, decorul. Selectarea lor haotică sugerează deșertăciunea condiției umane, amenințată permanent de umbra morții, care face ca atât realitatea interioară, cât și cea exterioară să se prăbușească, amestecându-se: „Și frunze albe, frunze negre;/ Copacii albi, copacii negri;/ Și pene albe, pene negre,/ Decor de doliu, funerar..." Ultimul vers liber aduce imaginea ninsorii, simbol al sfârșitului de lume, o cortină ce se lasă peste actul final: „În parc ninsoarea cade rar..." Izolarea eului de lumea înșelătoare și de sine însuși este acum completă.

Versificație

Primele două catrene au rimă îmbrățișată, în timp ce ultimul nu are decât două versuri care prezintă rimă. Măsura este variabilă, de 8-9

Scanned with OKEN Scanner

servește la crearea unor armonii obsedante, ajutat și de comprimarea la maximum a imaginilor selectate.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Figura de stil cel mai bine reprezentată este epitetul, ilustrând simplitatea extremă a inventarului artistic bacovian. El accentuează contrastul alb-negru sau insistă asupra apropierii morții – „decor... funerar". Primul catren e dominat de alternanța alb-negru, realizată prin epitet, sugerând printr-o tehnică modernă, relația complexă a termenilor unui contrast. Cheia de interpretare este variată – alb și negru, viață și moarte, imaginea și negativul ei. Peisajul se transformă treptat în radiografia realității interioare, sub presiunea izolării si singurătății.

Personificarea „...regretele plâng iar..." amplifică alunecarea spre planul interior, dominat de prezența morții. Catrenul al doilea se deschide cu aceeași alternanță halucinantă, asociată cu imaginea păsării ce constituie un element al vieții. Existența este însă asociată prin intermediul metaforei „cu glas amar" cu suferința și regretul. Epitetul „secular", atașat parcului, sugerează discrepanța dintre aparenta stabilitate a realității exterioare, în opoziție cu fragilitatea și echilibrul precar al celei interioare.

Versul liber ne întoarce iarăși spre interiorul sinelui, făcând parte în același timp din aria semantică a existenței umane, văzută ca fantomatică, iluzorie și plină de suferință – „În parc fantomele apar...". Ultimul catren are la bază enumerația, ce structurează un adevărat caleidoscop de simboluri care aparțin, cel puțin aparent, planului exterior – frunzele, copacii, penele, într-un cuvânt, decorul. Selectarea lor haotică sugerează deșertăciunea condiției umane, amenințată permanent de umbra morții, care face ca atât realitatea interioară, cât și cea exterioară să se prăbușească, amestecându-se: „Și frunze albe, frunze negre;/ Copacii albi, copacii negri;/ Și pene albe, pene negre,/ Decor de doliu, funerar..." Ultimul vers liber aduce imaginea ninsorii, simbol al sfârșitului de lume, o cortină ce se lasă peste actul final: „În parc ninsoarea cade rar..." Izolarea eului de lumea înșelătoare și de sine însuși este acum completă.

Versificație

Primele două catrene au rimă îmbrățișată, în timp ce ultimul nu are decât două versuri care prezintă rimă. Măsura este variabilă, de 8-9

Scanned with OKEN Scanner

silabe, iar catrenele cu rimă au și ritm iambic, de unde și sonoritatea stinsă, melancolică.

Modurile și timpurile verbale

Singurul timp folosit în poezie este prezentul, sugerând asumarea acestei realități în alb și negru, în care interiorul și exteriorul își pierd granița care le separa, contopindu-se. Halucinanta realitate are loc aici și acum, acaparantă și totuși efemeră, mereu în apropierea amară a morții.

Concluzii

Dincolo de esența simbolistă a poemului, marcat de prezența mediului citadin, de artificialitate, sonoritate stinsă și estetică a vagului, poezia bacoviană *Decor* ne învață lecția simplității. Printr-o alternanță alb-negru și cu minimum de mijloace artistice poetul ne convinge că lumea și sinele se confundă, prăbușindu-se împreună sub căderea liniștită a fulgilor de nea, semnul exterior al acestui cataclism.

■ LACUSTRĂ

de George Bacovia

Încadrarea în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Fără îndoială, curentul pe care-l reprezintă poezia lui Bacovia este simbolismul, ce constituie la noi în literatură prima etapă a poeziei moderne. Deși Bacovia publică și înainte de război, opera sa aparține, în majoritate, perioadei interbelice, dominată de cele două orientări literare majore – modernismul și tradiționalismul.

Mentorul modernismului, criticul Eugen Lovinescu, așeza literatura noastră sub principiul sincronismului și al înnoirii. Simbolismul nostru este, în mod cert, inspirat din cel francez, dar preluarea are un decalaj temporal destul de mare și înnoirea nu a avut loc prea ușor, având în vedere cele trei etape ale simbolismului românesc. Criticul George Călinescu scria în acest sens în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: „Baudelaire, Verlaine, parnasienii și simboliștii nu sunt descoperiți la noi decât cu aproape o jumătate de secol după apariția lor. Ideea că cultura română e deschisă cu prea multă grabă la orice infiltrație

Scanned with OKEN Scanner

străină este complet eronată, istoria literară descoperind dimpotrivă o surdă și bănuitoare rezistență."

Tema și semnificația titlului. Influențe

Poemul face parte din volumul *Plumb* și înfățișează o altă ipostază a dezarticulării universului – disoluția materiei. Spre deosebire de poezia *Plumb*, unde gravitația împietrea totul, creând un univers apăsător, în *Lacustră* materia aflată sub aceeași apăsare începe să se dezintegreze, într-un proces de stranie suferință. Titlul poeziei sugerează izolarea și însingurarea extremă a eului poetic bacovian, ce se întoarce în timp în epoca locuințelor lacustre – printre primele forme de construcții umane, așezate pe apă –, folosind-o ca barieră naturală împotriva pericolelor.

Simptomatică pentru această poezie, care este o artă poetică, rămâne concepția asupra universului, perceput ca o amenințare, ca un pericol, din calea căruia eul poetic se retrage într-o izolare ce devine treptat alienare. Poezia devine un refugiu în fața unei primejdii obscure, ce-și face simțită prezența la nivelul senzațiilor și instinctelor. Amenințarea vine din dezintegrarea universului, din lipsa lui de coerență, transformând poezia în expresia unei stări de criză.

Apa capătă semnificații de cataclism – un diluviu fără speranță, ce amenință să înghită totul, ca într-o halucinație. Deși criticul George Călinescu găsește modelul ploii insinuante și reci asemenea celui al tristeților autumnale în Rodenbach, acceptă faptul că Bacovia merge ceva mai departe, umiditatea pluvială luând „aspecte infernale și se observă o adevărată teroare de apa tristă, ostilă, care contaminează tot, un sentiment fizic de insalubritate".

În general, în poezia lui Bacovia ploaia și ninsoarea își pierd aspectul pitoresc din lirica romantică și clasică, devenind expresia unor stihii ce amenință integritatea universului prin intensitate și durată. Ca și vântul din *Plumb*, valul din *Lacustră* este imaginea distrugerii universului, o distrugere secvențială a realului, ale cărui fisuri fac vizibilă o prăbușire a eului poetic. Nu mai poate fi vorba deci de sunetul dulce al ploii din poezia lui Verlaine *Plânge în inima mea*, deși melancolia grea și fără o justificare anume pe care o sugerează ploaia este asemănătoare. Cu toate că poetul însuși își recunoaște maeștrii și modelele inspiratoare, într-o strofă celebră, un adevărat exemplu de intertextualitate, înainte de inventarea propriu-zisă a termenului – „Departe, în cetate viața tropota.../ O, simțurile-mi toate se enervau fantastic.../ Dar în pustiul sălei pufneau în râs sarcastic/ Și Poe și Baudelaire și Rollinat" –,

Scanned with OKEN Scanner

ploaia devine în poezia lui Bacovia altceva. Este expresia unei alienări, a unei despărțiri halucinante de real, pe cât de importantă, pe atât de puțin spectaculoasă. Apa în cădere constituie modul propriu bacovian de alunecare în haosul interior, adesea însoțit de neputință și tristețe.

Elemente de structură și compoziție

Poezia are o structură simetrică, fiind alcătuită din patru catrene, cu două planuri – exterior, al naturii și al universului, și interior. Trecerea între ele se realizează prin imaginea ploii, care asociază o serie de percepții confuze și alunecări în subconștient. Trebuie să precizăm că aventura poeziei la Bacovia, ca produs al unei sensibilități excesive, se consumă în transformarea realității exterioare în realitate interioară.

Incipitul poeziei este constituit de o imagine auditivă a ploii, sugerând repetabilitatea fenomenului – „De-atâtea nopți aud plouând". Repetabilul reprezintă aici extinderea ploii într-un timp infinit, excluzând realul.

Finalul poemului reia, prin refren, imaginea-simbol a titlului. „Locuințele lacustre" accentuează izolarea și alienarea eului poetic de lumea exterioară, supusă unui proces de puternică dezagregare, mărturie a colapsului interior.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Inventarul de procedee artistice al poeziei bacoviene nu conține o listă prea lungă, nota definitorie a acestei lirici fiind simplitatea. Imaginile atât de bogate în semnificații au la bază metafora, refrenul ce creează sonorități obsedante și epitetul, folosit cu moderație. Metafora „Aud materia plângând" atribuie ploii nu numai semnificația de factor distrugător al universului, ci și de purtătoare a unei încărcături afective, o tristețe cosmică, aparținând planului interior. Izolarea și singurătatea mărturisite de eul poetic – „Sunt singur..." – permit ploii să realizeze îndepărtarea de real și de timpul acestuia. Se produce astfel o întoarcere în timp, la origini, în anistorie, la perioada locuințelor lacustre, dar într-un anume fel și în subconștient, în haosul interior. Ieșirea din realitate este asociată cu o serie de senzații confuze, redate prin imagini tactile – „scânduri ude" și „În spate mă izbește-un val".

Neliniștea și spaima neprecizată domnesc în acest catren, alături de nesiguranța dezvăluită de verbul „tresar" și de adverbul „parcă". Somnul în acest context pare o prelungire a ploii, o stare halucinantă a proximității morții, bântuită de coșmaruri și de sentimentul pericolului.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul amenajării locuințelor lacustre, podul reprezintă legătura cu uscatul, cu realul, iar uitarea lui la mal, în contextul existenței primitive, indică un pericol, accentuând starea de nesiguranță a eului poetic, înconjurat de un univers în pragul prăbușirii – „Tresar prin somn și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal".

Obsesia vidului, a neantului, se manifestă la începutul catrenului al treilea prin evocarea „golului istoric", fiind un indiscutabil element de modernitate, menționat de Hugo Friederich în *Structura liricii moderne* în cadrul „categoriilor negative". Ploaia continuă strania disoluție a realului și adâncirea în golul interior, printr-o imagine de cataclism – „Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc." Anularea timpului istoric real aduce cu sine o bizară materialitate a timpului, contaminat parcă de fluiditatea ploii. Astfel se poate explica folosirea prepoziției „pe" din „Pe-aceleași vremuri mă găsesc...", vers ce subliniază ideea întoarcerii în timp, a confundării cu începutul. Epitetele „ude" și „grei" cuprind o senzație tactilă, prin care este redat colapsul acestei lumi. Reluarea în catrenul al patrulea a primului vers induce ideea prelungirii acestui diluviu cosmic, a ancorării lui în infinit – „De-atâtea nopți aud plouând". Versul următor prefigurează neliniștea și coșmarul, sugerând o stare de exacerbare nevrotică a simțurilor prin intermediul adverbului „tot" și a verbelor „tresărind" și „așteptând".

Cu excepția versului modificat a cărei semnificație a fost relatată mai sus – „Tot tresărind, tot așteptând..." –, ultimul catren este același cu primul, creând o sonoritate monotonă și halucinantă, asemeni sunetului ploii, repetat la nesfârșit prin refren.

Timpurile verbale

Contribuie la obținerea acestor armonii obsedante, în special prin valoarea muzicală a gerunziilor „plouând" și „așteptând" ce rimează cu substantivul „gând". Timpul verbal predominant este prezentul – „aud", „sunt singur", „simt" –, ce marchează o asumare a noii realități interioare, a haosului în care se afundă eul poetic prin intermediul ploii. Singura formă verbală de perfect compus – „n-am tras" –, dublată de negație, are rolul de a accentua sentimentul pericolului.

Versificație

Catrenele al doilea și al treilea au rimă încrucișată, în timp ce primul și ultimul au doar trei versuri care prezintă aceeași rimă, iar ultimul vers este liber.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul amenajării locuinţelor lacustre, podul reprezintă legătura cu uscatul, cu realul, iar uitarea lui la mal, în contextul existenţei primitive, indică un pericol, accentuând starea de nesiguranţă a eului poetic, înconjurat de un univers în pragul prăbuşirii – „Tresar prin somn şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal".

Obsesia vidului, a neantului, se manifestă la începutul catrenului al treilea prin evocarea „golului istoric", fiind un indiscutabil element de modernitate, menţionat de Hugo Friederich în *Structura liricii moderne* în cadrul „categoriilor negative". Ploaia continuă strania disoluţie a realului şi adâncirea în golul interior, printr-o imagine de cataclism – „Şi simt cum de atâta ploaie/ Piloţii grei se prăbuşesc." Anularea timpului istoric real aduce cu sine o bizară materialitate a timpului, contaminat parcă de fluiditatea ploii. Astfel se poate explica folosirea prepoziţiei „pe" din „Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...", vers ce subliniază ideea întoarcerii în timp, a confundării cu începutul. Epitetele „ude" şi „grei" cuprind o senzaţie tactilă, prin care este redat colapsul acestei lumi. Reluarea în catrenul al patrulea a primului vers induce ideea prelungirii acestui diluviu cosmic, a ancorării lui în infinit – „De-atâtea nopţi aud plouând". Versul următor prefigurează neliniştea şi coşmarul, sugerând o stare de exacerbare nevrotică a simţurilor prin intermediul adverbului „tot" şi a verbelor „tresărind" şi „aşteptând".

Cu excepţia versului modificat a cărei semnificaţie a fost relatată mai sus – „Tot tresărind, tot aşteptând..." –, ultimul catren este acelaşi cu primul, creând o sonoritate monotonă şi halucinantă, asemeni sunetului ploii, repetat la nesfârşit prin refren.

Timpurile verbale

Contribuie la obţinerea acestor armonii obsedante, în special prin valoarea muzicală a gerunziilor „plouând" şi „aşteptând" ce rimează cu substantivul „gând". Timpul verbal predominant este prezentul – „aud", „sunt singur", „simt" –, ce marchează o asumare a noii realităţi interioare, a haosului în care se afundă eul poetic prin intermediul ploii. Singura formă verbală de perfect compus – „n-am tras" –, dublată de negaţie, are rolul de a accentua sentimentul pericolului.

Versificaţie

Catrenele al doilea şi al treilea au rimă încrucişată, în timp ce primul şi ultimul au doar trei versuri care prezintă aceeaşi rimă, iar ultimul vers este liber.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

Poemul intitulat *Lacustră* rămâne, alături de *Plumb*, una dintre cele mai interesante arte poetice, reprezentative pentru simbolismul românesc. Ca și în *Plumb* există un simbol central – aici ploaia, ce înfățișează distrugerea universului și o alunecare nevrotică spre haosul interior. Poezia este o culme nu numai a simbolismului, dar și a modernității, folosind „categoriile negative" – moartea, obsesia vidului, nevroza și o incredibilă simplitate a mijloacelor de expresie. Actul artistic, ca produs al acestei sensibilități exacerbate, are o doză prea mare de teatralitate ca să fie considerat natural, spontan. Există, evident, o punere în scenă, dar regia nu poate exclude în acest caz profunzimea sentimentelor și a stărilor eului liric.

MODERNISMUL

În sens restrâns este o mișcare literară hispano-americană de la sfârșitul secolului al XIX-lea (R. Dario, A. Machado), care orienta poezia spre o „estetică a sincerității" și a rafinamentului (Irina Petraș).

În sens larg este mișcarea literară care se opune tradiționalismului, propunând noi forme de exprimare artistică, un spirit novator, subsumând toate curentele de avangardă: simbolism, futurism, expresionism, imagism, dadaism, suprarealism etc.

Termenul este folosit la noi pentru prima dată de E. Lovinescu (modernismul teoretic), drept o expresie a sincronismului, „un principiu de progres".

Caracteristici:

- introduce schimbarea, discontinuitatea;
- negarea valorilor clasice, academice, tradiționale și conservatoare;
- ruptura de trecut;
- refuzul capodoperei și al ideii de frumos, de perfecțiune;
- revoltă și libertate de exprimare;
- originalitate și tendință de a șoca;
- în poezie: versul alb, noi materiale lingvistice și o tematică nouă (vezi estetica urâtului).

Reprezentanți în lirica românească: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu.

Scanned with OKEN Scanner

■ TESTAMENT
de Tudor Arghezi

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Deși numele poetului, și mai ales al gazetarului, este destul de cunoscut încă din 1904, când publică o parte din ciclul *Agate negre* și eseul *Vers și poezie*, renegându-și începuturile simboliste, recunoașterea va veni după apariția primului volum – *Cuvinte potrivite* –, în 1927. Fără îndoială, Arghezi face parte din literatura interbelică, afirmându-se ca unul dintre cei mai originali poeți moderni și, în același timp, ca unul dintre cele mai controversate nume. Complexitatea operei sale a îndreptățit o serie de puncte de vedere, adesea opuse, care au fost departe să epuizeze misterul poeziei sale.

Criticul Eugen Simion spunea în acest sens în *Scriitori români de azi*: „...Deși avem despre această întinsă literatură studii serioase, mai vechi sau mai noi, deși s-au spus despre ea lucruri inteligente și adevărate, opera argheziană are încă multe secrete. Acestea nu sunt de nuanță, ci de esență... iar în ce privește simbolurile fundamentale ale poeziei, dintre acelea întoarse pe toate fețele, mai sunt încă multe de spus."

Apariția volumului *Cuvinte potrivite* nu e acceptată de toată lumea, dar „fanaticii poeziei argheziene au fost în orice caz mai puțini decât detractorii" – ne spune criticul Nicolae Manolescu. Până și cei care credeau în lipsa de har a operei sale trebuie să-i recunoască inefabilul. Vladimir Streinu încheia astfel studiul despre primul volum arghezian: „Și în sfârșit acum, când mecanismul arghezian îmi stă demontat în față... simt că... rămâne un duh inanalizabil care mă umilește. Încerc o dramă de inteligență."

Poezia *Testament* deschide volumul *Cuvinte potrivite*, reprezentând o declarație surprinzător de matură și unitară pentru un prim volum.

Tema și semnificația titlului. Influențe

Poemul este o artă poetică definitorie pentru întreaga creație a lui Arghezi, precizând și liniile de forță ale esteticii volumului următor – *Flori de mucigai*. *Testament* este un crez artistic lucid, populat cu imagini șocante ale viziunii personale asupra legăturii cu trecutul, dar și asupra artei. Titlul sugerează continuitatea în timp a generațiilor, dar și ideea unei moșteniri spirituale întruchipate de poezie.

Concepția asupra artei are, fără niciun dubiu, puternice influențe baudelairiene, anunțând o nouă estetică în literatura noastră – estetica

Scanned with OKEN Scanner

urâtului. Arta devine o alchimie originală, transformând o serie de elemente considerate până atunci apoetice – „bube, mucegaiuri și noroi". Această magică devenire este posibilă prin travaliul intens al poetului, care se percepe atât pe sine, cât și arta lui, ca pe o conștiință responsabilă și vindicativă. Produs al unei munci titanice a artistului, arta e un ferment care acționează în timp și înnobilează materialul considerat până atunci impur – „Și, frământate, mii de săptămâni,/ Le-am prefăcut în versuri și icoane".

Modelul inspirator pentru acest tip de estetică este ușor de recunoscut în volumul lui Baudelaire *Florile răului*. Influența poetului francez este dublată de o puternică implicare în mediu, ce face din poet nu numai o conștiință artistică, ci și una socială. Există între poet și înaintașii săi o continuitate de efort și de spirit – asemenea lor, el este un trudit or, un făuritor al propriei lumi.

Criticul George Călinescu vedea în această poezie „o viziune de sus a germinației antropologice". În opinia sa, nu ideea legăturii între generații este importantă, „ci teribila sforțare pe care trebuie s-o facă natura pentru a obține un rezultat".

Elemente de structură și compoziție

Poezia conține șase strofe inegale, versurile scurte alternând cu cele mai lungi. Structura ei internă are la bază succesiunea ipostazelor pe care le întruchipează simbolul central al poeziei – „cartea". Incipitul poemului stabilește într-o manieră directă natura spirituală a acestei moșteniri – „Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte". Arta face parte dintre bunurile perene, de natură spirituală, singurele care merită lăsate urmașilor. Adresarea directă e o formă de asumare a discursului liric, de împărtășire a viziunii. Finalul dezvăluie natura vindicativă a poeziei argheziene, menită să fie vocea răzbunătoare a suferinței generațiilor trecute de robi – „Fără a cunoaște că-n adâncul ei/ Zace mânia bunilor mei". Simbolurile alese au o extraordinară concretețe și materialitate.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Metafora este figura dominantă, șocantă prin caracterul său concret. Prima strofă se centrează în jurul ideii de continuitate între generații, o continuitate asigurată prin intermediul artei. Cu ajutorul metaforei, trecutul capătă o imagine cutremurătoare și sumbră – „de osuar", cum va comenta George Călinescu: „În seara răzvrătită care vine/ De la

Scanned with OKEN Scanner

străbunii mei până la tine,/ Prin râpi și gropi adânci,/ Suite de bătrânii mei pe brânci."

Prima ipostază a simbolului central al poeziei, cartea, este treapta, idee dezvoltată tot prin intermediul metaforei – „Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,/ Cartea mea-i, fiule o treaptă". Semnificația acesteia ne relevă poezia ca pe o piatră de încercare pentru fiecare generație, o probă de foc, menită să asigure continuitatea în timp a creației artistice. Epitetul „răzvrătită" anunță o idee dezvoltată și în strofele următoare – actul artistic are o valoare răzbunătoare, justițiară.

Strofa a doua va aduce o altă ipostază a cărții – „hrisovul". Acesta, prin valoarea sa arhaică, vorbește despre trecut, atestând prin suferința străbunilor noblețea artei. Mircea Scarlat vorbea în *Cartea a șasea* din *Istoria poeziei românești* despre latența pe care o conține poezia argheziană, ce se afirmă în primul rând ca expresie. Arta există ca formulare, iar „cuvântul instaurează realități", după cum ne spune criticul.

Strofa a treia dezvăluie transformarea baudelairiană a poeziei, ce rafinează un material aparent lipsit de suavitate și apoetic, dar important pentru relația cu trecutul – „Ca să schimbăm, acum, întâia oară,/ Sapa-n condei și brazda-n călimară". Poezia devine vocea care sparge o tăcere de veacuri, o tăcere sinonimă cu interdicția comunicării și cu robia. Contrar părerii generale, brutalitatea și insolitul „materialului" poetic – „îndemnuri pentru vite", „zdrențe, muguri și coroane", „veninul", „bube, mucegaiuri și noroi" sau „ocara" – nu exclud suavitatea și gingășia. Acestea se ascund în cele mai neașteptate contexte, pentru că estetica urâtului include și ea o poetizare – „Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi". Metafora este modalitatea artistică prin care se realizează transformarea alchimică a noului tip de frumusețe și de poezie – „Veninul strâns l-am preschimbat în miere". Veninul și ocara sugerează conform esteticii urâtului o extindere a limitelor poeticului, înglobându-se în poezie aspecte inedite – limbajul popular și argotic, registrul familiar, mahalaua, lumea hoților și pușcăriașilor ș.a.m.d.

În ceea ce privește limbajul artistic, Dinu Flămând remarca în *Intimitatea textului* că poezia lui Arghezi se sprijină pe substantiv, având o „substantivitate compactă" ce-i conferă și caracterul concret despre care se tot vorbește. Această substantivizare nu subordonează poezia planului obiectiv, actul artistic transcende realitatea, construind o alta – „Am luat cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,/ Hotar înalt cu două lumi pe poale". Semnificația celor două lumi se

Scanned with OKEN Scanner

poate extinde printr-un joc al antitezelor actului artistic – viață-moarte, real-imaginar, obiectiv-subiectiv, concret-abstract.

Trebuie remarcat vizionarismul imaginilor artistice, majoritar vizuale – „Ea e hrisovul nostru cel dintâi", „Prin râpi și gropi adânci" sau „Făcui din zdrențe muguri și coroane". Însă Arghezi nu realizează descrieri, în sensul tradițional al cuvântului – la el întotdeauna imaginația va avea câștig de cauză în fața realității, realizând transcenderea. Astfel e posibilă îmbogățirea poeziei cu noi semnificații – „prețuri" –, lărgind canoanele frumuseții acceptate până atunci – „Iscat-am frumuseți și prețuri noi".

În același timp, actul artistic va căpăta o valoare vindicativă și purificatoare totodată, reușind să răzbune nu numai durerea generațiilor trecute de robi, dar și păcatul originar – „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte/ Și izbăvește-ncet pedepsitor/ Odrasla vie-a crimei tuturor". În ciuda prezenței negilor, bubelor și durerii, poezia presupune o valoare de catharsis, o purificare prin artă, căreia nu-i lipsește îndrăzneala. „Ramura obscură" vine să se așeze în antiteză cu „ieșită la lumină", insistând asupra misterului și inefabilului poeziei – „E-ndreptățirea ramurei obscure/ Ieșită la lumină din pădure/ și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,/ Rodul durerii de vecii întregi".

Scrierea cu majuscule din ultima strofă poate avea mai multe semnificații. „Domnița întinsă leneșă pe canapea" care „suferă" poate fi interpretată ca aluzie socială, poezia depășind barierele de clasă, adresându-se tuturor, bogați și săraci deopotrivă, dar și ca respingere a poeziei facile, comune. Într-o situație asemănătoare se află „Robul" și „Domnul". Ele pot fi înțelese atât în sens categorial, social – robul este sclavul, iar domnul este cel care-l asuprește –, cât și religios – robul este cel care crede, în sensul de „robul lui Dumnezeu", iar Domnul se referă la divinitate.

La un poet așa de complex cum este Arghezi nu trebuie să excludem și o aluzie ce ține de teoria comunicării: robul ar putea fi emițătorul mesajului artistic, poetul, iar domnul destinatarul acestuia – cititorul. Se insistă astfel asupra efortului de creație, în comparație cu aparenta ușurință a receptării ei – „Robul a scris-o, Domnul o citește". Aceeași ultimă strofă conține și o altă imagine importantă sub aspectul creației artistice, împerecherea celor două simboluri în procesul creației – „slova de foc" și „slova făurită". Semnificația „slovei făurite" ține de munca intensă a poetului, Arghezi declarându-se un adept al meșteșugului,

Scanned with OKEN Scanner

al cizelării îndelungi a versurilor. „Slova de foc“ vine să completeze travaliul artistic, alăturându-i inspirația, talentul.

Versificație

Versurile au rimă împerecheată și măsură variabilă, de 9-11 silabe. Nu există ritm, în sensul clasic al termenului, dar poemul prezintă un ritm interior.

Semnificația modurilor și timpurilor verbale

Timpul preponderent al poemului este prezentul, ilustrând simultaneitatea dintre actul creației și rostire. Geneza misterioasă a poeziei are loc chiar sub ochii noștri. Timpurile proiecției, viitorul și conjunctivul – „voi lăsa“ sau „să urci“ –, sunt folosite pentru a sugera o acțiune viitoare, o intenție despre a cărei realizare nu știm nimic. Legătura cu trecutul se realizează și prin folosirea perfectului compus, timp al povestirii, cu o mare încărcătură epică, sugerând aici ieșirea din realitatea imediată și cufundarea într-o altă lume. Perfectul simplu – „făcui“ – imprimă un plus de rapiditate imaginilor poeziei, anunțând o acțiune care abia s-a încheiat. Gerunziile – „lăsând“ sau „torcând“ – lasă impresia unei continuități a actului artistic, având și o valoare muzicală deosebită.

Concluzii

Testament este o artă poetică reprezentativă, atât pentru estetica urâtului, cât și pentru ideea de modernitate în literatura noastră. Extraordinara concretețe a limbajului și zonele noi pe care le explorează sunt caracteristicile importante ale acestei poezii. De altfel, poemul transpune în poezie ideile teoretice exprimate într-un cunoscut articol ce apare în același an cu volumul *Cuvinte potrivite*, 1927 – *Ars poetica. Scrisori unei fetițe*: „M-a posedat intenția de a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încât unele să miroasă, unele să supere pupila prin scânteiere, altele să fie pipăibile, dure sau mușculate și cu păr de animal.“

■ PSALM („Sunt vinovat că am râvnit...“)
de Tudor Arghezi

Încadrarea în epoca literară a speciei. Curente și orientări literare. Receptări critice

Psalmii arghezieni, adică unul dintre cele mai interesante și originale tipuri de poezie, nu reprezintă un ciclu sau un volum, ci, pur și simplu, o întoarcere la o formă fixă. *Psalmii* apar de-a lungul întregii

Scanned with OKEN Scanner

creații. De exemplu, volumul din 1927 – *Cuvinte potrivite* – conține nouă psalmi de inspirație biblică și unul dedicat femeii – *Psalmul de taină*. De altfel, există doar trei psalmi care au primit nume, în afara poemului *Psalmistul* – *Psalmul de taină*, *Psalmul de tinerețe*, *Psalmul mut*. Toate aceste poeme au în comun cu psalmul biblic tiparul retoric, formula directă de adresare către divin. Psalmii biblici sunt o specie a liricii religioase în care se preamărește puterea divină; există un număr de 151 de imnuri în *Vechiul Testament*, atribuite regelui David, formând ceea ce se numește *Psaltirea*.

Și totuși, ar fi injust pentru bogăția semnificațiilor pe care le dezvoltă să considerăm *Psalmii* scrișI de Arghezi ca simplă poezie religioasă, aparținând tradiționalismului. Criticul Șerban Cioculescu spunea în *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*: „Psalmii arghezieni sunt mărturia unei stări agonice, a luptei interioare în căutarea lui Dumnezeu, pe calea certitudinii materiale sau a revelației. Chiar dacă domină îndoiala, nevoia credinței se afirmă imperioasă, ca o recunoaștere indirectă a lui Dumnezeu." Criticul numește, de fapt, cele două atitudini contradictorii ale eului liric prezente în *Psalmii* arghezieni, credința și tăgada, reprezentând doi poli terminus ai condiției umane. Căutându-l pe Dumnezeu, poetul descoperă natura dual a omului, prins între cer și pământ, între spirit și materie, între fluture și vierme. Ideea însăși de dumnezeire capătă mai multe semnificații, accentul căzând pe „drama morală ce i se asociază", așa cum ne spune Eugen Simion în *Scriitori români de azi*: „Atitudinea favorabilă e de a admite o pluralitate de sensuri și de a zice, de pildă, că în privința lui Dumnezeu sunt posibile cel puțin patru accepțiuni – *religioasă, gnoseologică, etică* și *estetică*."

Tema și semnificațiile titlului. Influențe

Titlul folosit de Arghezi sugerează doar o parte a temelor prezente în poem. De altfel, trimiterea prea clară la poezia religioasă, prin titlu și tematică, nu a fost pe placul autorităților instalate la putere la noi după încheierea celui de-Al Doilea Război Mondial, care l-au scos pe Arghezi din programele școlare, interzicându-l. Apoi, după o perioadă, printr-un efort însemnat al criticii, *Psalmii* arghezieni sunt recuperați, insistându-se pe atitudinea iconoclastă a poetului, pe tăgadă, știută fiind înclinația spre ateism a autorităților de atunci.

Psalmul propus spre analiză reunește într-o manieră fericită ambele atitudini ale eului liric, aducând în prim-plan o caracteristică a tuturor *Psalmilor* – pendularea între cei doi poli. Dumnezeul arghezian are

Scanned with OKEN Scanner

multe în comun cu Iehova din Vechiul Testament, un Dumnezeu aspru, răzbunător și care va refuza apropierea. Semnificația religioasă a poemului se bazează tocmai pe drama artistului ce așteaptă înfrigurat o certitudine a divinului, contestându-i două atribute iritante – îndepărtarea și necomunicarea. Din acest punct de vedere, Arghezi e opusul lui Bacovia, poetul fără cer. Cerul arghezian se vrea apropiat și material, marcând încă o delimitare de influența eminesciană, Eminescu fiind un poet al depărtării.

Drama religioasă se transformă treptat într-una gnoseologică, credința fiind la Arghezi o formă de cunoaștere. Cunoașterea în poezia sa nu are tenta filosofică pe care o capătă în poezia lui Blaga, fiind o „categorie a aproapelui". În dicționarul său *a ști* înseamnă *a te comunica, a te împărtăși*, ceea ce dezvăluie nevoia disperată de apropiere cu obiectul cunoașterii. Se observă uneori o inadecvare dintre natura abstractă a obiectului cunoașterii și calea prin care încearcă să-l dezvăluie. Mărturie în acest sens stă un vers dintr-un binecunoscut psalm: „Vreau să te pipăi și să urlu – «Este!»"

Semnificația etică a *Psalmilor* arghezieni se leagă de imaginea dumnezeirii pusă într-o ecuație morală. „Dumnezeul poemelor lui Arghezi nu e, așadar, numai moșul bun din eresurile populare, creatorul amestecat în toate frunzele și nisipurile pământului... e totodată o imagine a adevărului absolut, pur", ne spune Eugen Simion. Ideea de bine e asociată divinului, ca în versul „voia de bine, frumos și adevăr", fără a fi lipsită de îndoielile artistului, benefice pentru complexitatea poeziei.

Semnificația estetică a *Psalmilor* are la bază contopirea imaginii lui Dumnezeu cu ideea perfecțiunii, a armoniei universului. Creației i se atribuie o intenție estetică, ar fi ca și cum Dumnezeu își privește opera cu un soi de contemplație de estet.

Elemente de structură și compoziție

Poemul e compus din trei strofe inegale și un distih final. Incipitul poeziei este abrupt și șocant – o recunoaștere a „vinei" de a râvni la „bun oprit". Acesta semnifică, de fapt, fructul interzis al cunoașterii, având o conotație spirituală și abstractă, în ciuda materialității simbolului. Așadar, mărturia eului liric așază „vina", și odată cu ea și poezia, în zona gnoseologicului. Trimiterea la contextul biblic se realizează și la nivelul limbajului, ce capătă o tentă arhaică prin verbul „a râvni". Finalul, așa cum ne-am obișnuit la Arghezi, schimbă întreaga perspectivă a poemului, opunându-se restului, nu numai tematic, ci și gramatical,

Scanned with OKEN Scanner

prin conjuncția adversativă „dar": „Dar eu râvnind în taină la bunurile toate,/ Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate." După o atitudine iconoclastă, eul poetic arghezian se întoarce spre divinitate.

Cele două atitudini ale eului liric se constituie în cele două planuri ale poeziei – credința și tăgada.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Ca și în *Testament*, metafora este figura de stil predominantă și, în ciuda naturii ei concrete, imprimă un caracter vizionar puternic poeziei. Ea așază „furtul" din cetate la un alt nivel, asociindu-l cu „somnul" și „visul": „M-am strecurat cu noaptea în cetate/ Și am prădat-o-n somn și-n vis." Se obține astfel o imagine interesantă a cunoașterii – furtul unui bun oprit, o victorie în fața unei divinități care se împotrivește. Îndârjirea și hotărârea eului liric sunt redate prin imagini vizuale de un mare impact: „Cu brațu-ntins, cu pumnu-nchis".

Prima strofă pare a fi o evocare a perioadei iconoclaste a eului liric, ce apare în ipostaza „vinovatului" și apoi a „hoțului". Este interesant de remarcat că această revoltă împotriva divinului, această sete de cunoaștere cu orice preț nu exclude aventura erotică. Femeia apare în postura trofeului – „Iar când plecam călare, cu trofeie,/ Furasem și câte-o femeie" –, insistând asupra erosului ca formă ultimă de cunoaștere, ca experiență trăită intens și periculos: „Ispitele ușoare și blajine/ N-au fost și nu sunt pentru mine". Ipostaza feminină include și schița unui portret ideal, femeia mediteraneană, cu pielea măslinie și părul închis la culoare, care-l disociază pe Arghezi de restul poeților noștri, inclusiv Eminescu, ce evocau un ideal feminin diferit, nordic – îngerul palid, blond, cu ochii albaștri.

Strofa a doua este dominată de simboluri ale spațiului închis – cătușa, lanțurile, bezna, steiul, piscul, poteca –, sugerând o stare de inconfort și de suferință atroce. „Piscul" e un cuvânt specific arghezian, care nu definește muntele, ci punctul cel mai înalt pe verticală în peisajul terestru, dezvăluind o ariditate ce trimite la efort, la imposibilitatea de a birui înălțimea. Arghezi e un poet al pământului, al lutului, un simbol al masculinității, de aceea căutării sale îi lipsește fluiditatea poeziei lui Blaga. „Piscul" e asociat cu primejdia și bezna, făcând trecerea la adevăratele simboluri ale claustrării – „lanțurile" și „cătușa". Semnificația lor indică sentimentul dureros al captivității omului modern, care e un prizonier al spațiului, al unei terifiante limitări.

Căutarea divinului și a cunoașterii ia forma unei damnări, a unei pedepse. „Poteca" face și ea parte din aceeași arie semantică – e un drum

Scanned with OKEN Scanner

strâmt, anevoios, exprimând efortul intens al acestei căutări. Imaginea teribilă din finalul strofei a doua întregeşte această idee, poetul e un damnat ce se identifică, prin suferinţă şi travaliu, cu Sisif: „Ducând în cârcă muntele întreg".

Strofa a treia aduce o altă ipostază originală a eului poetic răzvrătit, pe lângă „tâlhar" apare „arcaşul/vânătorul". Căutarea implică acum semnificaţii profunde, în afară de cunoaştere şi divinitate devine o căutare a sinelui, o vânătoare simbolică a absolutului. Prima imagine a strofei ne lămureşte asupra „vinei" anunţate la începutul poeziei – eul liric se face vinovat de păcatul tăgadei, al răzvrătirii împotriva divinului: „Cercasem eu, cu arcul meu,/ Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!" Arcul şi vulturii sunt simboluri ale penetrării înaltului şi ale cutezanţei. Există în această recunoaştere a păcatului o umilinţă, ce se manifestă în alegerea epitetelor – „greu şi neiertat". Distihul final anulează răzvrătirea prin simpla prezenţă a cuvântului „divin", chiar dacă acesta conţine o negaţie: „Ţi-am auzit cuvântul zicând că nu se poate".

În afara metaforelor, epitetele sunt în număr ceva mai redus, aducând precizări interesante sub raport semantic: „gust otrăvit şi tare", „poteca strâmtă" sau „ispitele uşoare şi blajine".

Limbajul

Se face remarcat prin materialitate şi tenta arhaică a unor termeni cu trimiteri biblice – „am râvnit" sau „bun oprit". Pe lângă registrul arhaic, limbajul arghezian îl atinge şi pe cel popular şi familiar – „blid" sau „ţâţă" –, ceea ce reprezintă una dintre caracteristicile textului arghezian.

Versificaţie

Poemul are doar rimă împerecheată şi măsură variabilă, 5-14 silabe, lipsindu-i ritmul.

Semnificaţia modurilor şi timpurilor verbale

Asumarea „vinei" e o realitate impusă prin folosirea prezentului – „Sunt vinovat". Timpurile perfect compus – „am prădat" sau „am râvnit" – şi imperfect – „călca", „adăpostea" – plasează răzvrătirea în trecut, disociind-o de prezentul pocăinţei. Mai ales că revolta e sortită eşecului, încă de la început, incertitudinea fiind exprimată prin folosirea conjunctivului – „să răstorn" sau „să jefuiesc". Gerunziul induce ideea de continuitate – „ducând" sau „zicând".

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

Psalmul ales e reprezentativ pentru atitudinea eului liric arghezian, ce pendulează între credință și tăgadă, simbolizând, de fapt, dualitatea condiției umane. Prin actul creației artistice, în căutarea divinului se produce o identificare a sinelui cu obiectul căutării – de aici și ambiguitatea și bogăția de sensuri a *Psalmilor.* Paradoxal, căutându-l pe Dumnezeu, omul se regăsește pe sine, cu toate întrebările despre locul și importanța sa.

Mircea Scarlat scria despre acest psalm: „Nu este vorba, aici, de o răzvrătire propriu-zisă, ci de evocarea celei trecute... limbajul răzvrătirii este subjugat celui al pocăinței, începutul și finalul poemului indicând încrederea în ordinea lumii."

■ FLORI DE MUCIGAI
de Tudor Arghezi

Încadrarea în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Tudor Arghezi (Ion N. Theodorescu, n. 23 mai 1880 în București), considerat unul dintre cei mai eclectici originali poeți români, aparține perioadei interbelice și orientării moderniste, ce a fost susținută la noi în literatură de către criticul Eugen Lovinescu și de activitatea cenaclului de la *Sburătorul.* Și totuși, Arghezi nu se bucură de o apreciere prea entuziastă din partea criticului de la *Sburătorul,* ce-și păstrează scepticismul până la capăt.

Poetul este contemporan cu o mulțime de nume importante între 1904 și 1927; îi amintim aici pe O. Goga, Șt. O. Iosif, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Ion Pillat, Lucian Blaga și Ion Barbu. Arghezi se afirmă ceva mai târziu decât aceștia, după apariția în 1927 a primului său volum de poezie – *Cuvinte potrivite* –, având parte de o primire controversată. Dacă la început a fost socotit un nou „Eminescu", destul de repede au început să apară voci sceptice și reacționare. Ion Barbu numește poezia argheziană „refuzată de idee" și o consideră facilă. N. Davidescu și Al. Philippide își exprimă rezerva, iar critica literară nu emite o părere unanimă și totalizatoare.

Mai târziu, raportarea la Eminescu se schimbă – criticul George Călinescu îl consideră cel mai neeminescian poet român, încadrându-l în categoria poeților sudici, care spre deosebire de nordici/carpatini,

Scanned with OKEN Scanner

au un alt ideal feminin. Acesta ar fi în cazul lui Arghezi – ne spune Elena Zaharia Filipaş – femeia mediteraneană, cu pielea măslinie, părul negru şi „ochii ca lăstunii", ce se apropie de personajul biblic din *Cântarea Cântărilor*.

Volumul apărut în 1931 şi intitulat *Flori de mucigai* reprezintă o afirmare clară a originalităţii poetului, fiind indicat de G. Călinescu drept începutul adevăratei creaţii argheziene, o nemaipomenită „operă de rafinament şi subtilitate artistică".

Tema şi semnificaţia titlului. Influenţe

Poezia *Flori de mucigai* este o artă poetică ce deschide volumul cu acelaşi nume, introducând în literatura noastră un nou tip de estetică – *estetica urâtului.* Titlul este, fără îndoială, o adaptare fericită a titlului ce aparţine lui Charles Baudelaire – *Les fleurs du mal* („Florile răului"). Prin imaginea şocantă a mucegaiului, poetul impune plastic noua mentalitate estetică, fără a se îndepărta de conotaţiile etice ale „răului" baudelairian. Întregul volum *Flori de mucigai* zugrăveşte un univers închis şi damnat, aflat la periferia societăţii, populat cu hoţi, puşcăriaşi, prostituate şi tipuri reprezentative pentru mahala – „o lume părăsită de divinitate" (Nicolae Balotă – *Opera lui T. Arghezi*).

La adăpostul întunericului şi al răului, în acest infern „uitat de Dumnezeu" (N. Balotă, opera citată) arta va creşte ca o bizară floare rară, topind şi rafinând aceste experienţe într-o purificatoare alchimie. Oximoronul *flori de mucigai* ilustrează această curioasă transformare şi devine imaginea emblematică a noii estetici. Conform acesteia, urâtul nu este altceva decât un nou tip de frumuseţe, mai complex, cu origini diferite, purificator în esenţă, trăind doar prin actul creaţiei artistice. Din punctul de vedere al categoriei estetice, urâtul nu vrea să înlocuiască frumosul, ci să-l completeze, oferind o viziune mai complexă asupra lumii. Receptarea noii categorii presupune rafinament artistic, experienţă în lectură şi „un cer al gurii dedat cu mirodeniile", cum spune G. Călinescu. Altfel, cititorul neavizat s-ar putea speria şi ar crede versurile vulgare, literatura noastră neavând până la Arghezi nicio experienţă care să amintească de Rabelais.

Elemente de structură şi de compoziţie

Poezia este structurată în trei strofe inegale şi polimorfe, având un pronunţat caracter epic. În poezia argheziană, incipitul şi finalul au o importanţă deosebită. Aici, incipitul ataşează o imagine şocantă actului

Scanned with OKEN Scanner

artistic – scrisul cu unghia pe tencuială. Conotația scrisului devine astfel calvarul, chinul sisific în beznă, ce consumă și epuizează ființa poetului. Începutul e abrupt, șocant, fără imagini pregătitoare. Finalul întregește imaginea creației chinuitoare, înscriind-o irevocabil în zona maleficului și infernului prin simbolul mâinii stângi. Stânga, într-o simbolistică primară, aparține demonicului și iadului, în timp ce dreapta reprezintă îngerescul, divinul.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Metafora de la începutul poeziei – „Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală" – transformă actul artistic într-o geneză chinuitoare și însângerată, în absența divinității. Poetul e singur, cu puterile „neajutate", iar „firida goală" ar fi trebuit să adăpostească icoanele, dar lipsa acestora este simbolică. În acest infern nu există compasiune și nici intervenția divină.

Artistul nu mai îmbină în arta sa „slova de foc" a inspirației divine cu „slova făurită", ca în *Testament*. E nevoit să se lase în voia propriilor puteri, într-o geneză damnată, din care divinitatea lipsește, așa cum o dovedește absența animalelor emblematice ale evangheliștilor: „Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan". Accentul cade pe epitetul „neajutate", ce își întregește semnificația prin metafora „...mi s-a tocit unghia îngerească", marcând o alunecare a poeziei spre demonic. Unghia este un simbol al organicului, arta face parte din ființa poetului, dar nu mai este o cale de salvare, ci de coborâre în infern.

Folosind o exprimare simplă, dar sugestivă, poetul abolește curgerea normală a timpului – „stihuri fără an" și circumscrie arta unor nevoi primare, instinctuale, ca nevoia de apă și de hrană, într-un univers dominat de moarte: „Stihuri de groapă/ De sete de apă/ Și de foame de scrum". Neputința dureroasă a izbăvirii este exprimată prin comparația din finalul poeziei: „Și mă durea mâna ca o ghiară/ Neputincioasă să se strângă". Suferința capătă aici manifestări fizice.

Limbajul

Limbajul șochează prin materialitate și concretețe, are accente arhaice – „părete" sau „nu o mai am cunoscut" – și trimiteri religioase. Originalitatea sa constă în valorificarea unor zone precum vorbirea populară și termenii arhaici, toate făcând parte din estetica urâtului.

Scanned with OKEN Scanner

Versificație

Versurile au rimă împerecheată, dar nu sunt constrânse de prezența ritmului sau a măsurii.

Stilul

Stilul se înscrie între caracteristicile poeziei moderne, reprezentând un amalgam dintre stilul înalt sau cult și stilul jos, ce conține registre precum cel popular, familiar sau argotic.

Modurile și timpurile verbale

Timpurile verbale folosite în poezie ilustrează caracterul epic al acesteia. Predomină perfectul compus, timpul povestirii și al evocării – „am lucrat" sau „nu a crescut". Imperfectul e folosit o singură dată – „era", pentru a evidenția permanentizarea unei stări specifice infernului, întunericul – „era întuneric". Prezentul „sunt" întrerupe evocarea divinității absente și împreună cu adverbul de timp „acum" așază poezia în zona morții și a demonicului. Conjunctivul prezent este modul proiecției, virtualității, anunțând acțiuni despre a căror realizare nu putem spune nimic.

În contextul poemului, aceste acțiuni devin incerte: „Am lăsat-o să crească", dar „...nu a mai crescut" sau „Neputincioasă să se strângă".

Concluzii

Tudor Arghezi rămâne unul dintre poeții importanți ai perioadei interbelice, reflectând originalitatea poeziei moderniste. E un poet al pământului, al concretului și al materialului. Caracterul teluric al creației sale are o notă distinctă, comparat cu transparența filosofică a versurilor lui Blaga sau cu încifrarea matematică a metaforelor lui Barbu.

■ EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII
de Lucian Blaga

Încadrarea în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice.

Poemul deschide primul volum de versuri al lui Lucian Blaga – *Poemele luminii* –, publicat în 1919. Deși Blaga are o uimitoare influență asupra tinerei generații poeți, comparabilă doar cu cea exercitată de Barbu, primul său volum, din 1919, a fost primit rezervat de critica literară, reproșându-i-se imagismul zgomotos. În poemele de

Scanned with OKEN Scanner

început, Blaga e un „gânditor care-şi ilustrează ideile prin imagini", ne spune criticul Nicolae Manolescu.

Înainte de toate, Blaga e un poet de largă respiraţie filosofică, poet al eterului şi al transparenţelor, aşa cum Arghezi era poetul pământului. El aparţine poeziei interbelice, completând triada celor mai importanţi artişti ai perioadei, alături de Arghezi şi Barbu. Dacă Barbu venea spre poezie dinspre matematică, sublimând-o, iar *hermetismul* său era o cale spre poezia pură, Blaga vine spre poezie dinspre filosofie, iar alăturarea va naşte una dintre cele mai originale opere interbelice. El este poetul tăcerilor, al semnificaţiei golurilor. Extraordinara frumuseţe a versurilor sale vine din ceea ce nu spune, ci lasă să se înţeleagă. Nicolae Manolescu îl caracteriza memorabil: „El e prieten al adâncului, al liniştii, sortit să contemple pururi absolutul din care s-a desfăcut... El are sentimentul că nu ţine de lumea aceasta, muritoare, că, născându-se, a pierdut paradisul,"

În ceea ce priveşte afilierea la una sau alta dintre orientările interbelice, ca şi Arghezi, Blaga scapă tentativei de compartimentare. El este, în egală măsură, modern şi tradiţional, sfidând încercările de afiliere la vreo tendinţă. Eugen Simion tranşa subiectul în *Scriitori români de azi*, volumul al doilea: „Părerea generală este că prin Blaga, tradiţia noastră spirituală fuzionează, într-o fericită sinteză, cu spiritul poetic înnoitor... Prin poezia lui se dovedeşte putinţa de a fi modern, sincronic, universal, rămânând, în acelaşi timp, legat de miturile unei spiritualităţi specifice."

Tema şi semnificaţiile titlului. Influenţe

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii este o artă poetică în care se dezvăluie nu numai crezul artistic al eului poetic, dar şi relaţia acestuia cu universul. Arta e cale spre integrarea în armonia lumii, de împărtăşire a misterului şi a miracolului universal. Metafora revelatorie din titlu – „corola de minuni a lumii" – ilustrează tocmai tainele şi minunile inefabile ale vieţii, de care eul poetic se simte învăluit şi la care participă prin propria-i creaţie. Folosirea pronumelui personal în titlu e o asumare tranşantă a acestei poetici, influenţate de un panteism evident. Sacrul se află peste tot, în toţi şi în toate, iar participarea la armonia universală e o cale de cunoaştere şi de împărtăşire a sacrului. Influenţa resimţită în tot volumul este cea a lui Nietzsche, filosoful german care constituia lectura favorită a lui Blaga şi a lui Barbu.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de structură și compoziție

Poemul are o structură modernă – o singură strofă, compusă din versuri inegale, cele scurte alternând cu cele mai lungi. Segmentarea nu e cea tradițională, versul nu se suprapune perfect peste idee, apărând ingambamentul (continuarea ideii în versul următor). Incipitul poemului e o reluare a titlului și o afirmare a crezului artistic: arta e o cale de participare la armonia și misterul universului. Finalule o explicație-concluzie, în care iubirea e o formă de apropiere de univers – „Căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte". Iubirea devine o formă de afirmare a panteismului, iar enumerația nu face decât să reprezinte selectiv și simbolic totalitatea miraculoasă a universului.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Construcția adversativă, procedeul favorit al lui Blaga, apare și aici, evitând o structură declarativă a versului, care ar fi diminuat abstractizarea expresiei. Deși conjuncțiile adversative sunt rare – doar două în douăzeci de versuri, ne precizează Mircea Scarlat –, structurarea adversativă a discursului e clară. Primul vers conține o negație a unei acțiuni, extinsă și la versurile următoare: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ Și nu ucid/ Cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte". Forma negativă a verbelor – „nu ucid", „nu strivesc" – pune în evidență o afirmație, o asumare, ajutată și de persoana întâi singular a pronumelui personal: „eu". Opoziția e clar conturată: „eu" cu „lumina mea" și alții cu „lumina altora". De aceea semnificația titlului se îmbogățește și cu o altă conotație: „eu nu strivesc corola de minuni a lumii", spre deosebire de alții.

Construcția adversativă pune în relație cele două tipuri de cunoaștere pe care le postulează Blaga, dar și asumarea uneia dintre ele prin actul artistic, și anume, *cunoașterea paradisiacă*, sau științifică, cea care elucidează misterul, și *cunoașterea luciferică*, sau artistică, la care aderă și Blaga, cea care nu-și propune eliminarea misterului, ci intensificarea lui. Combinația dintre două verbe concrete la forma negativă – „nu ucid" și „nu strivesc" – cu doi termeni abstracți – „corola de minuni a lumii" și „tainele" – este originală și generatoare de sensuri noi. Enumerația, conținând patru termeni, e specifică poeziei lui Blaga; fiecare termen ilustrează simbolic totalitatea organică a lumii. Florile reprezintă viața, frumusețea, vitalitatea, ochii sunt o trimitere la reflectare și spiritualitate,

Scanned with OKEN Scanner

fiind consideraţi „oglinda sufletului“, buzele înseamnă comunicare, dar şi evocarea erosului, iar mormintele sunt simbolul eternităţii şi al morţii, care face parte şi ea din acest univers.

Metafora „Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns“ ilustrează cunoaşterea paradisiacă, la care aderă opera altora. Semnificaţia termenului „lumină“ este aici spirituală – opera, creaţia artistică e o reflectare a sinelui, a interiorului, dar înnobilată prin transfigurare şi prin împărtăşirea sacrului, deci o „lumină“. Supusă creaţiei, opera capătă ceva din „lumina dintâi“ şi extazul lumii primordiale. Lumina e simbolul central al primului volum, simbol căruia i se atribuie diverse asocieri şi conotaţii. Lumina ar reprezenta atât un principiu metafizic ordonator al universului, cât şi o echivalare a iubirii, fără să aibă pe deplin o conotaţie erotică. Singurul reper al acestui tip de iubire pare a fi baza dogmei creştine – acea „iubirea pentru aproapele tău“.

„Nepătrunsul ascuns“ este atât misterul universului, cât şi inefabilul poeziei, care trebuie sugerat, protejat, niciodată dezvăluit: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină“. Comparaţia cu lumina lunii, misterioasa lumină de penumbră, ilustrează o credinţă fermă, exprimată şi în proză, în *Pietre pentru templul meu*, volum din 1919: „Datoria noastră în faţa misterului nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim aşa de mult, încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare.“

Repetarea în final a comparaţiei de la începutul poemului subliniază prin adverbul „şi“, plasat lângă simboluri, ideea importanţei fiecărei părţi în diversitatea universului. Conjuncţia „căci“ introduce o concluzie – explicaţie, erosul căpătând puteri ordonatoare: „Căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte“.

Limbajul

Limbajul nu are vizionarismul celui eminescian, e discursiv şi accidentat, ilustrând idei în imagini. Totuşi, e lipsit de gândire plastică. Are o caracteristică alegorică pronunţată, rămânând în zona abstractului. Reprezintă o iniţiere într-o realitate transcendentală, absolută.

Versificaţia

Poezia are un vers liber, inegal, cu o segmentare arbitrară, ce pune în valoare anumite simboluri. Măsura e variabilă, dar absenţa rimei şi a ritmului nu exclude o armonie interioară a poemului.

Scanned with OKEN Scanner

Modurile și timpurile verbale

Fiind vorba de o alegorie a cunoașterii și a misterului, poezia se plasează în absolut, dincolo de reperele concrete ale timpului și spațiului. Această realitate apriorică e reprezentată prin folosirea prezentului, ca timp absolut al poemului. El mai sugerează simultaneitatea cuvântului și a faptei, într-un univers în care începe creația.

Concluzii

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii rămâne arta poetică a aderării la mister și inefabil. Deși participarea la mister și la totalitatea universului este entuziastă, cu predispoziții spre gesturi mari și teatrale, lipsesc sentimentalismul și efuziunea lirică. Blaga este în *Poemele luminii* un poet „de reflecție discursivă, nu unul de trăire", după cum scrie Nicolae Manolescu, „...e un cerebral care are nostalgia existenței primare, de comuniune frenetică cu puterile și elementele lumii".

■ GORUNUL

de Lucian Blaga

Încadrarea în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Gorunul face parte din volumul *Poemele luminii*, apărut în 1919, și este unul dintre poemele care asigură tematic trecerea spre volumele următoare, *Pașii profetului* și mai ales *În marea trecere*. *Gorunul* anunță estomparea elanurilor vitaliste din *În marea trecere,* apărut în 1924, și îndreptarea spre problematica filosofică.

Tradiționalismul poemului poate fi descoperit pe urma analizării atitudinii eului poetic în fața morții, atitudine comparată cel mai adesea cu cea din balada populară *Miorița.* Totuși, forma poemului, folosirea simbolurilor și contemplația filosofică aparțin modernismului, ceea ce ne permite să afirmăm că și în acest poem Blaga rămâne o sinteză a celor două orientări literare interbelice.

Criticul Mircea Scarlat vorbea despre apariția repetată în *Poemele luminii* a verbelor *a simți* și *a presimți*, cel de-al doilea demonstrând superioritatea activității intelectuale asupra senzorialului. Presimțirea din *Poemele luminii* este generată de capacitatea de anticipare a intelectului. De asemenea, ambele verbe sunt puse în relație cu liniștea. Aceasta este sugerată, înainte de toate, vizual, și mai rar auditiv. „Lirica blagiană ne

Scanned with OKEN Scanner

oferă un rar fenomen de sinestezie între senzațiile vizuale și cele auditive... artistul e obsedat de impunerea tăcerii, ca latură a păcii, a seninătății depline", ne spune același Mircea Scarlat în *Istoria poeziei românești.*

Tema și semnificațiile titlului. Influențe

Gorunul este o superbă elegie a cărei temă este moartea. Titlul nu este o trimitere prea explicită la temă, ci doar un simbol care ajută la enunțarea ei. Gorunul, în sensul său propriu, este un copac falnic, găsindu-se, de obicei, izolat la marginea pădurilor. Sensul conotativ al termenului trimite la singurătatea și izolarea provocate de presentimentul morții. Literatura noastră nu este lipsită de exemplul copacilor reprezentativi și cea mai ușoară apropiere se poate face de teiul eminescian. Ca și teiul lui Eminescu, gorunul lui Blaga este semnul unei retrageri contemplative în natură, lipsindu-i trimiterile mitologice la somn, dar și parfumul deosebit. Blaga face în schimb din gorun un simbol aproape filosofic al vieții care-și conține propria-i moarte. Ideea este folosită și de Barbu în *Oul dogmatic*, dar poemul barbian prefera o cheie ludică. Aici jocul lipsește, locul fiindu-i luat de o seninătate filosofică. Copacul, ca element static, marchează absența mișcării și trimite la moarte.

Elemente de structură și de compoziție

Poemul conține trei strofe inegale, primele două având câte cinci versuri, iar a treia unsprezece. Structura sa are la bază gradarea intensității pusă în slujba unei formule armonice. Poezia are două planuri: unul îndepărtat, exterior, și unul interior, sufletesc. Delimitarea lor nu este foarte clară, elementele și simbolurile se află deseori la granița dintre ele, folosindu-se tehnica inserției. Incipitul stabilește orizontul poemului – „în limpezi depărtări" –, iar comparația umanizează acest cadru, atașându-l condiției umane: „cum bate ca o inimă un clopot".

Finalul încheie rotund poemul și din punct de vedere tematic, și ca intensitate. Repetiția invocației „gorunule din margine de codru" are rolul, ca o dată enunțată concluzia, să deschidă spațiul poemului către transcendent.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Poemul se organizează în jurul unui simbol – „liniștea" – care este o echivalență a morții. Imaginea auditivă din prima strofă e solemnă, iar sunetul grav al clopotului nu face decât să accentueze tăcerea și

Scanned with OKEN Scanner

o presimțire surdă. Intensitatea sonorității se reduce treptat până la o notație spiritualizată – „zvonuri dulci". Metafora „îmi pare/ că stropi de liniște îmi curg prin vene, nu de sânge" răstoarnă percepția senzorialului, trimițând la interiorizarea unei stări de spirit. „Liniștea" ajunge să facă parte din sfera condiției umane tocmai prin umanizarea căpătată prin personificarea „pieptul unui turn" sau prin aluziile la anatomia spirituală ale metaforei menționate mai sus.

Interogația retorică care compune, de fapt, a doua strofă nu sugerează incertitudinea, ci dimpotrivă, scoate în evidență iminența apropierii de moarte. „Liniștea" are în această strofă o altă ipostază, mult mai edificatoare pentru conotația morții – „pacea". Semnificația termenului „pace" este completată de sfera semantică a două verbe concrete, „mă-nvinge" și „zac", ambele fiind sugestii ale sfârșitului.

Strofa a treia se deschide tot cu o interogație retorică – „O, cine știe?" –, care, ca și cea din strofa anterioară, deschide orizontul poemului spre meditația filosofică asupra condiției umane, aflată în umbra morții. În acest spațiu al întrebărilor tulburătoare și al contemplației filosofice, gorunul devine un simbol al trecerii către moarte. Metafora „ascult cum crește-n trupul tău sicriul/ sicriul meu,/ cu fiecare clipă care trece" are o profunzime eminesciană, de o melancolie tulburătoare. Așa cum Eminescu auzea cum crește iarba, Blaga folosește sinestezia pentru a uni lumea materiei si a spiritului prin prezența morții.

Ideea vieții care-și conține moartea este modernă, ca și cugetarea filosofică de o înșelătoare simplitate. Seninătatea eului poetic prezentă în poem se distanțează de cea din balada populară prin asumarea conștientă a exercițiului filosofic. Dacă în *Miorița* serenitatea e un dat natural, intrinsec lumii baladei, aici este dobândită prin contemplație, e conștientă și deloc întâmplătoare.

„Liniștea" este echivalentă cu moartea în această ultimă strofă prin prezența unor elemente, aparținând clar acestei sfere: „sicriul" sau „scândurile". „Muțenia" asupra căreia se insistă prin segmentarea versului nu e doar o altă echivalență senzorială a „liniștii", ci așază moartea în planul necomunicării și îndepărtării. Acordul superior cu natura, dobândit prin contemplație, e sugerat tot senzorial, printr-o metaforă aproape eminesciană: „și liniștea.../ o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet".

Limbajul

Limbajul este înalt și solemn, cu sonorități melodice. Expresia este intelectualizată și abstractă. Formularea ocolește acele zone ale

Scanned with OKEN Scanner

registrelor, prea conotate stilistic, preferând termeni acreditați poetic încă din lirica eminesciană, cu un vag parfum arhaic: „codrii dezmierd".

Versificație

Poemul folosește tehnica versului liber, scăpat de constrângerile ritmului și ale rimei. Segmentarea versului e arbitrară și apare ingambamentul. Gradația se regăsește și în organizarea sonoră a poemului.

Moduri și timpuri verbale

Modul indicativ-prezent este predominant în poezie dezvăluind permanența apropierii de moarte: „aud" sau „bate". Există doar două forme de viitor – „voi gusta"și „vor ciopli" –, care sugerează proiecția prin raportarea la prezent.

Concluzii

Gorunul are prin capacitatea de transcendere a simbolului un sens expresionist. Presimțirea morții are o răceală apolinică, presupunând detașarea de particular prin contemplație și deschiderea spre un sens general, cuprinzător. Tonul elegiac, estompat aduce o notă specială tragismului reținut care domină poezia.

■ JOC SECUND

de Ion Barbu

Încadrarea în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Poezia interbelică aderă la modernism în majoritatea ei, percepând actul artistic ca pe o manifestare a „fanteziei creatoare", cum spune Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*. Poezia va echivala cu magia și „orice cuvânt e incantație" – iată caracteristicile platformei estetice la care aderă și Ion Barbu. Mai mult, *hermetismul* pe care-l practică e o întoarcere la această magie, la timpurile când Hermes Trismegistul – de unde și numele termenului – era patronul alchimiștilor și matematicile și mistica făceau parte dintr-o ramură comună. Barbu vine spre poezie dinspre matematică, aspirând să refacă unitatea primordială a lumii. Visul său era, așa cum poetul însuși mărturisește, o poezie care să atingă „puritatea restrânselor perfecțiuni poliedrale".

Nicolae Manolescu vorbește despre „dificultatea" poeziei lui Barbu, care face ca destule texte să fie repudiate, fără „să fie înțelese cum

Scanned with OKEN Scanner

trebuie... Dar toată dificultatea e aici în lipsa de familiaritate cu expresia abstractă şi sintetică... Cuvintele se atrag şi se resping după forţe neprevăzute, scăpate de gravitaţia ordonatoare a discursului liric. Poezia se întemeiază pe metaforă. Nu lipsesc preţiozitatea şi uneori îl surprindem pe poet pipăind vorbele, înlocuindu-le când i se par prea la îndemână, întunecând sensul." George Călinescu sintetizează, afirmând că „dificultăţile de receptare (a poeziei lui Barbu – n. n.) sunt mai degrabă de natură filologică".

Poemul *Joc secund* este cel care deschide volumul din 1930, conferindu-i şi titlul.

Tema şi semnificaţia titlului. Influenţe

Joc secund este o artă poetică esenţializată şi originală, un exemplu al intelectualizării actului artistic şi al respingerii anecdoticului şi banalului. Titlul sugerează prin intermediul termenului „joc" ideea prezenţei ludicului şi a gratuităţii artei, dar şi a regulilor precise. Epitetul „secund", preluat din limbajul matematic, ilustrează proiecţia, virtualitatea actului artistic.

Concepţia este de o clară origine platoniciană, punând în discuţie relaţia dintre trei termeni – „lumea ideilor înalte", a perfecţiunii postulate de Platon, copia ei imperfectă numită realitate şi arta, care potrivit *mimesisului* se inspiră din realitate. Legătura artei cu „lumea ideilor înalte" este de reflectare de ordinul al doilea – de aici originea „jocului secund".

Prin temă, poemul *Joc secund* readuce în actualitate dezbaterile despre „poezia pură". Barbu este, fără îndoială, influenţat de celebra dispută a lui Valery cu abatele Bremont, declarându-se pentru eliminarea elementelor epicului şi a retorismului din poezie. Cealaltă mare influenţă resimţită în acest poem vine de la Mallarmé, care vedea în poezie o încercare de a forţa liricul şi în desăvârşire aventura ultimă a poeziei. Întreaga poezie modernistă resimte influenţa lui Mallarmé în procesul ei de intelectualizare. Citind poezia lui Barbu, ne răsună tot mai clar în urechi vorbele marelui poet francez: „Aventura ar fi poezia cu un singur cititor, eu!"

Elemente de structură şi compoziţie

Poemul conţine două catrene care ilustrează şi cele două planuri. Prima strofă conţine o definiţie spaţială a poeziei, iar a doua, una

Scanned with OKEN Scanner

muzicală. Incipitul și finalul sunt imposibil de separat de restul poemului. Structura e omogenă și echilibrată, cu strofe perfect simetrice.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Poemul începe cu un simbol al abstragerii din timpul real – „ceasul". Epitetul „dedus" trimite la reflectare și selecție. Poezia e o lume la care se ajunge prin intrarea în „oglindă", simbolul dezvăluind natura sa virtuală, iluzorie. Ea este o realitate de gradul al doilea, dedusă, iar atingerea ei echivalează cu o salvare. Aceasta este și semnificația epitetului „mântuit", iar substantivul pe care-l determină e o aluzie cromatică la absolut.

Dar mântuirea trebuie să presupună și o purificare, în cazul acesta „înecarea cirezilor agreste", adică renunțarea la comun și la banal, la instinctul de turmă sugerat prin epitet. Verbul „tăind" are o semnificație matematică, însemnând *a reduce* – locurile comune sunt „tăiate" dublu și înecate în propria lor imagine.

Tabloul elementelor de peisaj concret se tulbură, devenind un tablou abstract. Poezia e ascunsă în ea însăși – creasta e „calmă", adică egală cu sine, mântuită, deducând dintr-un punct înalt, nenumit, un punct adânc, numit. Apa, ca și oglinda, este simbolul perfect al acestei reflectări, al unei duble transparențe. Ea e asociată cu termenul matematic „grupurile", ilustrând codificarea modernistă a limbajului. Una dintre proprietățile grupului este existența elementului simetrizabil, ceea ce explică aici conotația de virtualitate acordată apei. Strofa a doua e presărată cu termeni matematici – „a ridica", echivalent cu a ridica la putere, sau „însumarea". Metafora „harfe răsfirate" indică polifonia vocilor poeziei.

„Nadirul latent" este proiecția zenitului, iar epitetul întărește ideea poeziei ca proiecție și posibilitate. „Zborul invers" e una dintre cele mai ambigue formulări; din punct de vedere lingvistic, epitetul e lipsit de referent, sporind complexitatea conotației. Poezia e o intrare în oglindă, o altfel de lume, în care nimic nu este ce pare a fi. Dacă proiecția este cheia și creasta e o deducere a adâncului, atunci și zborul poate fi invers. Sensul verbului „istovit" este consumat, indicând interpretarea „cântecului", care încă din *Timbru* făcea parte din paradigma poeziei. Epitetul „latent" de la începutul catrenului indică virtualitatea, în timp ce verbul „istovește" și epitetul „ascuns" evocă perfecțiunea, sfârșitul. Metafora finală, marea, simbolizează misterul și absolutul

Scanned with OKEN Scanner

printr-o imagine de o uimitoare frumusețe: „...ascuns cum numai marea,/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi". Meduzele sunt o aluzie la inconsistență și imaterialitate, iar „clopotele verzi" reprezintă o sinestezie, reunind o imagine sonoră și una vizuală.

Versificație

Poemul are rimă încrucișată și măsură variabilă de 13-14 silabe. Ritmul este interior.

Modurile și timpurile verbale

Există doar patru verbe predicative în toată poezia și toate sunt la prezent, demonstrând permanența universului artistic. Un rol major îl au și formele nepersonale: participiul – „dedus" și „intrată" – și gerunziul – „tăind" – care dau complexitate relațiilor gramaticale.

Concluzii

Atât *Timbru*, cât și *Joc secund* aduc în paradigma poeziei metaforele revelatorii ale cântecului, două cântece suprafirești spre care trebuie să tindă poezia. Acestea nu se relevă însă decât inițiaților, ele rămân „încăpătoare", dar „ascunse", niște latențe care își sporesc astfel misterul. Nicolae Manolescu spunea: „Abstrasă din efemer, din *ceas*, poezia e un *joc secund, mai pur*, o realitate sublimată, esențială."

■ RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL

de Ion Barbu

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Poemul apare în 1924, fiind inclus apoi în ciclul *Uvedenrode*, ce va face parte, mai târziu, din volumul *Joc secund* din 1930. Ca realizare și tematică poemul se poate înscrie în ciclul baladic și oriental din creația barbiană, ca și celălalt ciclu mai vechi – *Isarlîk*. Ceea ce caracterizează această perioadă este îmbinarea dintre modernism și tradiționalism. Dacă hermetismul și esențializarea expresiei poetice țin de modernism, tradițională este doctrina omogenității universului. Acesta este, ca în gândirea anticilor, un întreg echilibrat și omogen al prefacerilor.

Mircea Scarlat afirma despre consecința acestei omogenități în *Istoria poeziei românești*: „În plan tematic, o consecință este lipsa rupturilor; cu excepția păunului din poemul inaugural al ciclului

Scanned with OKEN Scanner

Uvedenrode, nimic nu moare în poezia lui Barbu. Ceea ce în contingent ar putea să pară mort este transferat într-un un plan de existenţă imaginar". Criticul ilustrează aceste afirmaţii cu referirea la nebunia finală a regelui Crypto, care nu „se împlineşte, dar nici nu moare".

Tradiţionalismul se face simţit şi în relaţia cu natura, mergând pe urma influenţei folclorice. Ca şi Blaga, Barbu se apropie de natură din dorinţa de comunicare a unei realităţi transcendente ascunsă în ea. Interesul folcloric este unul distinct, răspunzând unei nevoi particulare de a descoperi folclorul ocult. Ceea ce-l interesează pe Barbu sunt descântecele, blestemele şi bocetele, care invocă forţele ascunse şi misterioase ale naturii prin practici magice. Astfel, pădurea şi zona muşchiului umed vor conţine un fel de mitologie întoarsă, originală, în care zeii se găsesc ascunşi în melci şi în ciuperci.

Tema și semnificațiile titlului. Influențe

Tema este eminesciană, iubirea ca atracţie şi cale de cunoaştere între două lumi diferite şi cea mai cunoscută etichetare a poemului e aceea de „*Luceafăr* întors", pentru că la Barbu principiul superior e feminin, şi nu masculin, ca în poezia eminesciană. O altă interpretare a temei poate să fie aspiraţia tuturor fiinţelor spre desăvârşire, spre absolut, chiar dacă acesta se dezvăluie doar iniţiaţilor.

Titlul poemului are sonorităţi de mitologie nordică – vezi „lapona". În acelaşi timp, ciuperca, fiinţă inferioară în regnul vegetal, poate sugera increatul, ascuns, latent, care se lasă atras în aventura creaţiei şi a cunoaşterii prin „nuntă", cu efecte devastatoare pentru principiul inferior. Ideea e ilustrată în finalul poemului – părăsindu-şi statutul, increatul aderă la existenţă, ceea ce-i este fatal, pentru că orice fiinţă vie este supusă morţii, sfârşitului.

Elemente de structură și compoziție

Poemul are o evidentă formă epică, adoptând formula povestirii cu ramă. Este compus din 27 de strofe, cu un număr variabil de versuri, de la patru la şapte. Incipitul poeziei este similar cu rama şi evocă o nuntă profană din timpuri neprecizate, cu parfum medieval. Atmosfera creată e una bucolică, uşor tristă, de cântec de lume zis „stins, încetinel/ La spartul nunţii, în cămară". Ea potenţează un orizont de aşteptare pe care se poate grefa balada simbolică a unei fiinţe inferioare ce aspiră la perfecţiune. Finalul îndreptăţeşte eticheta de „*Luceafăr* întors".

Scanned with OKEN Scanner

Nebunia „rigăi Crypto“ reprezintă condamnarea aspiraţiilor nejustificate. Împlinirea blestemului confirmă imposibilitatea depăşirii propriei condiţii.

Nunta nebunească din final îi oferă rigăi iluzia împlinirii, dar în interiorul propriei condiţii.

Procedee şi mijloace artistice. Imagini şi figuri de stil

Riga Crypto e un simbol al principiului inferior, dar şi al regenerării. În cadrul condiţiei sale, ciuperca e o fiinţă perfectă, egală cu sine. Metafora îi dezvăluie esenţa – „Crai Crypto, inimă ascunsă“ –, simbol al încifrării. „Împărăţia“ sa e pădurea umedă, lumea ciupercilor şi a muşchilor, un Olimp răsturnat şi grotesc. Condiţia inferioară a rigăi Crypto e stabilită definitiv prin refuzul „înfloririi“, al nunţii imaculate şi al desăvârşirii. Dacă ciuperca reprezintă principiul inferior şi sudul, principiul superior e lapona Enigel, asociată cu nordul. Epitetul ne dezvăluie condiţia ei superioară – „liniştită“ înseamnă calmă, egală cu sine, conştientă de superioritatea sa. Ea se închină soarelui, simbol al perfecţiunii şi al vieţii, asociat cu înaltul şi cosmicul. Este semnul înţelepciunii unei fiinţe superioare – „Mă-nchin la soarele-nţelept“.

În această lume de basm, simbolul cifrei trei – „trei covoare de răcoare“ – e o trimitere la o desăvârşire întoarsă, limitată. Somnul nu mai are ca la romantici o conotaţie spirituală, e un somn fără vise, o reflectare a subconştientului şi a stărilor abisale, o aparenţă a morţii. Dialogul şi incantaţia – „Enigel, Enigel,/ Ţi-am adus dulceaţă, iacă,/ Uite fragi, ţie dragi,/ Ia-i şi toarnă-i în puiacă“ – trimite la chemarea Luceafărului de către fata de împărat, dar într-o cheie ludică. Ezitarea laponei – „Lasă. Aşteaptă de te coace“ – ilustrează printr-un limbaj concret o realitate transcendentă. „Coacerea“ este accederea într-un plan superior al existenţei, pe care consideră că riga nu l-a atins.

Răspunsul simbolic al ciupercii – „Să mă coc, Enigel,/ Mult aş vrea, dar vezi, de soare,/ Visuri sute de măcel,/ Mă despart. E roşu, mare,/ Pete are fel de fel;/ Lasă-l, uită-l Enigel,/ În somn fraged şi răcoare“ – nu este o acceptare a propriilor limite. E o încercare de a le impune fiinţei superioare, exact ca în *Luceafărul*: „...fii muritor, ca mine“. Fiinţele superioare, spre deosebire de cele inferioare, se caracterizează printr-o înţeleaptă respingere a tentaţiilor, având conştiinţa propriei naturi. Enigel, spre deosebire de Hyperion, e un simbol al cunoaşterii

Scanned with OKEN Scanner

propriului loc în univers: „Mă-nchin la soarele-nțelept,/ Că sufletu-i fântână-n piept".

În simbolul „roții" începutul și sfârșitul se contopesc într-o imagine a perfecțiunii. „Roata albă" reprezintă semnul inițiaților, al ființelor superioare, dotate cu o conștiință, iar „fântâna" e o trimitere la profunzime și reflectare. Aceste principii superioare, prin corelarea cu simbolul soarelui – „La soare roata se mărește" –, aparțin eternului și se opun „umbrei", însemnând ispita materialității iluzorii, din care face parte și ciuperca: „Și somn e carnea, se dezumflă,/ Dar vânt și umbră, iar o umflă".

Asumarea vocii de regizor – narator face parte tot din ludic, iar metafora este principalul mijloc de construcție al acestei alegorii. Ca și în *Luceafărul*, în ciuda epicului, riga Crypto și lapona Enigel nu sunt personaje, ci voci simbolice. „Nunta" la care aspiră Crypto nu e cu putință, iar „botezul soarelui otrăvește făpturile inferioare" (Nicolae Manolescu) – „Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupercă crudă de pădure". Înțelepciunea o au doar ființele superioare, omul ca o „fiară bătrână". Accentul cade pe epitetul care sugerează experiența, iar „fiară" e o trimitere la natură și nu la animalic. Există în poem tonalități ale descântecului popular, folosit la evocarea nunții din final – „Laurul-Balaurul/ Să toarne-n lume aurul". Nebunia rigăi Crypto constă în acceptarea iluziei desăvârșirii.

Limbajul

Limbajul are un parfum arhaic – „menestrel", „eunuc" sau „vecinic" – și regional – „adăsta". Neologismele sunt puține – „pol" –, iar imaginile concrete au conotații surprinzătoare. Accentul cade pe sensul figurat, pe conotație.

Versificație

Poezia conține toate tipurile de rimă tradițională, mai puțin monorima – împerecheată, încrucișată, îmbrățișată și chiar rimă complexă. Există și versuri libere, iar măsura e variabilă. Rimele interioare creează o muzicalitate deosebită versului, stabilind un ritm interior.

Modurile și timpurile verbale

Prezentul e majoritar în ramă, asumându-și atmosfera – „zi" sau „încearc". Intrarea în poveste și baladă e realizată prin imperfect – „împărățeau" sau „bârfeau". Același rol îl are perfectul compus – „am adus" sau „ai zis". Prezentul revine în dialog pentru a sublinia

Scanned with OKEN Scanner

atemporalitatea simbolurilor – „mă-nchin" şi „eşti umed". Incertitudinea e redată prin modul proiecţiei: conjunctivul – „să culegi" sau „să treacă" – şi condiţional-optativul – „aş culege". Virtualitatea şi iluzia sunt redate în final tot prin intermediul conjunctivului – „Să toarne-n lume aurul,/ Să-l toace, gol la drum să iasă,/ Cu măsălariţa-mireasă,/ Să-i ţie de împărătească".

Concluzii

Poemul e o alegorie a dualităţii fiinţei umane, aflată într-o veşnică pendulare între ideal şi material, între raţional şi instinctual. Prin intermediul simbolurilor, Barbu face poezie de cunoaştere, conotând aspiraţia spre desăvârşire.

TRADIŢIONALISMUL

În sens larg, înseamnă orientarea sau curentul ideologic – cu consecinţe directe în domeniul politic şi cel literar-cultural – care acordă o valoare mai mare păstrării tradiţiei, specificului propriu (naţional, local etc.) şi care, fără să se opună progresului, şi schimbărilor în genere, pretinde ca acestea să răspundă unor necesităţi reale, unor structuri efective şi potrivite în societate, adică să respecte tradiţia. Către sfârşitul secolului al XIX-lea tendinţa îmbracă forma *sămănătorismului*, propunând în linii mari un ideal etic şi estetic regresiv, bazat pe o imagine romantică a satului şi a ţăranului ca păstrător al tradiţiei. Invocat mai discret şi de *poporanism*, tradiţionalismul sub forma sa mai radicală, ortodoxă, a fost revendicat în perioada interbelică de mişcarea *gândirismului*. (M. Anghelescu, C. Ionescu, Ghe. Lăzărescu, *Dicţionar de termeni literari*, Buc., Ed. Garamond, 1996.)

Caracteristici:

- continuă ideile şi formele vechi fără a repeta întocmai;
- apără „românismul" de „spiritul internaţionalist";
- promovează specificul „sufletului naţional", al „vieţii autohtone";
- este preluată ideea sămănătoristă conform căreia istoria şi folclorul sunt domenii relevante ale specificului unui popor;
- religia ortodoxă este element esenţial, structural al sufletului ţărănesc;

Scanned with OKEN Scanner

- în poezie se valorifică miturile autohtone, ritualuri, credințe străvechi, practici magice, obiceiuri, tradiții;
- se valorifică și elementul primar, teluricul, sevele pământului, vigoarea existenței, asprimea vieții etc.

Reprezentanți în lirica românească: Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu ș. a.

■ ÎN GRĂDINA GHETSEMANI
de Vasile Voiculescu

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Poezia face parte din volumul *Pârgă,* apărut în 1921, care împreună cu volumul următor – *Poeme cu îngeri*, din 1927, fac din Voiculescu un poet deplin. De altfel, perioada 1921-1927 marchează apropierea poetului de cercul revistei *Gândirea*, afiliindu-l programului estetic al tradiționalismului interbelic. Acesta este și motivul pentru care George Călinescu va scrie despre el în *Istoria* sa, menționându-l la capitolul *Ortodoxiști* tocmai pentru amprenta pusă de *Gândirea* prin reluarea miturilor biblice și păgâne. Criticul consideră că odată cu volumul *Pârgă* „începe faza propriu-zis literară a poeziei lui Vasile Voiculescu... Sunt evocate priveliștile agreste și muncile patriarhale, anotimpurile, câmpurile, apele și munții, în tablouri solemne, biblice, prea încărcate de culori și mai ales de dialectalisme."

Tudor Vianu vorbește în *Arta prozatorilor români* despre căutările cu semnificații religioase din poezia lui Voiculescu: „Vasile Voiculescu ne întâmpină... ca un om religios în căutarea unui Dumnezeu transcendent și ca o ființă trăind în strânsă comuniune cu viața poporului ale cărui basme el le transformă în simboluri grele de înțeles. Poet religios... e hrănit din substanța evangheliilor, cărora le-a împrumutat forma alegoriilor și parabolelor, dar și aceea a *Vechiului Testament*."

Tema și semnificația titlului. Influențe

Tema poemului derivă de la rugăciunea lui Isus în Grădina Ghetsemani, conotând sacrificiul și lupta cu ispita. Punctul de plecare este rugăciunea înaintea arestării lui Isus, prin trădarea lui Iuda, ilustrată în Evanghelia Sfântului Luca și preluată ca motiv în pictură de către mari maeștri precum El Greco, Dürer, Giovani Bellinni sau

Scanned with OKEN Scanner

Andrea Mantegua. Titlul trimite la contextul biblic şi prin etimologie: *Ghetsemani* vine din ebraicul *Gat Shemen* – „grădina unde se presau măslinele" – şi este locul unde Isus îşi petrece ultima noapte de libertate pe acest pământ. Voiculescu preia imaginea biblică a lui Isus şi o transformă într-un simbol al umanului şi divinului deopotrivă, insistând asupra chinurilor şi îndoielilor omeneşti. Ar fi greşit să credem că preluarea imagisticii creştine este o simplă imitaţie după Rilke sau Blaga. Chinul întrebărilor despre condiţia umană, suferinţa şi îndoiala amintesc de atitudinea eului liric în *Psalmii* arghezieni.

Elemente de structură şi compoziţie

Poemul are o structură simetrică, alcătuită din patru catrene. Există două planuri – unul uman, terestru, exterior – şi altul sacru, divin, interior, aflate într-o permanentă contopire în poezie. De asemenea, organizarea poemului va respecta trei momente: reprezentarea iconică a lui Isus în primul catren, misiunea divină în lupta cu ispita în catrenele al doilea şi al treilea, iar ultimul catren face trecerea la transcendent, într-o atmosferă sumbră, încărcată de premoniţii.

Procedee şi mijloace artistice. Imagini şi figuri de stil

Imaginea iconică a lui Isus din primul catren e aşezată în sfera luptei, a zbuciumului omenesc sugerat de verbe concrete din această arie semantică: „a lupta", „se-mpotrivea" sau „stârnea". Ispita omenescului şi căderii în păcat e simbolizată încă de aici prin „pahar". Contrastul cromatic alb-roşu ilustrează dualitatea divin-uman. Albul reprezintă sacrul, puritatea cerească, în timp ce roşul este viaţa, umanul, terestrul. Epitetul „amarnica-i strigare" dezvăluie chinurile acestei lupte care trece de la planul exterior la cel interior. Zbaterea contra ispitei continuă în catrenele următoare, când aceasta este conotată semantic, acum devenind prin epitet „grozava cupă". Ispita aparţine materialului, cărnii, şi este tradusă printr-o metaforă ancorată în zona instinctelor primare: „O sete uriaşă sta sufletul să-i rupă..."

Construcţia adversativă din finalul celui de-al doilea catren sugerează împreună cu forma negativă a verbului refuzul ispitei: „Dar nu voia s-atingă infama băutură." Antiteza *dulce-amar* nu se referă la gust, ci pătrunde la nivelul conceptualului şi ilustrează puterea de seducţie a răului, întruchipându-se în imagini vizuale extrem de plastice: „În apa ei verzuie jucau sterlici de miere". Ultimul vers al celui de-al treilea catren

Scanned with OKEN Scanner

este un paradox: „Bătându-se cu moartea, uitase de viață!" Se face trimitere la sacrificiul lui Isus și la dobândirea vieții veșnice prin spirit. Cadrul exterior descris în ultimul catren este neliniștit, încordat, dominat de imaginea măslinilor, în mod normal simbol al păcii, dar aici cuprinși de o frământare care nu este numai a naturii: „Deasupra fără tihnă, se frământau măslinii".

Tragismul viziunii este amplificat de imaginea „ulilor de seară", mesageri ai morții. Premoniția morții transcende acest cadru spre simbolic și eternitate.

Versificație

Poemul are o rimă încrucișată, măsură de 13-14 silabe și ritm iambic.

Modurile și timpurile verbale

Imperfectul este predominant în poezie, ca timp al evocării unei realități sau acțiuni ce continuă și în prezent. Este deci o formă de actualizare a simbolului biblic, ajutat și de gerunziu, care are aceeași semnificație: „bătând" sau „ncleștând". Există doar trei exemple de timpuri ale proiecției, anunțând o acțiune incertă, improbabilă: viitorul – „vor" – și conjunctivele „să fugă" și „să nu vadă". Nu trebuie neglijată valoarea muzicală a imperfectului.

Concluzii

În ciuda preluării simbolurilor biblice, poezia lui Voiculescu nu e lipsită de fiorul liric, aducând uneori un aer de prospețime și grație, ca în tablourile primitivilor. *În Grădina Ghetsemani* rezistă estetic prin implicarea umanului în simbolic, prin luptă și întrebările care iau naștere din ea.

■ ACI SOSI PE VREMURI
de Ion Pillat

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Poemul *Aci sosi pe vremuri* face parte din volumul *Pe Argeș în sus*, apărut în 1923, care cuprinde ciclurile *Florica, Trecutul viu* și *Bătrânii*. Apariția acestui volum îl consacră pe autor drept poet tradiționalist. George Călinescu vedea „în acest volum o exuberantă poetică, o țâșnire

Scanned with OKEN Scanner

directă, nestăvilită a lirismului", comparându-l prin efectul vizual cu o „pictură superioară de-un impresionism fumuriu şi dezolant ca al pânzelor lui Andreescu".

Recunoscându-şi aderenţa la tradiţionalism, poetul însuşi mărturisea în 1942: „Toată poezia mea poate fi redusă, în ultimă analiză, la viziunea pământului care rămâne acelaşi, la presimţirea timpului care fuge mereu." Nicolae Manolescu afirma despre tematica şi atmosfera volumului: „E o varietate de poezie idilică, sentimentală, plină de dulceaţa vremurilor vechi. Câmpul, via, umbrarele de nuci, sturzii hrăpăreţi, peisajul tomnatec sunt evocate, toate, cu aerul uşor elegiac al unui Duiliu Zamfirescu, dar în versul monoton al lui Alecsandri." Tradiţionalismul lui Pillat se împleteşte cu experienţa simbolistă şi un pronunţat gust pentru livresc.

Tema şi semnificaţiile titlului. Specia literară

Aci sosi pe vremuri este un pastel şi o elegie în acelaşi timp, tema predominantă fiind amintirea, evocarea trecutului. Descrierea casei copilăriei şi a peisajelor au un rol psihologic, iar emoţia lirică vine din reconstituirea lor prin artă, prin poezie.

Titlul are o rezonanţă arhaică prin circumstanţialul de loc „aci", unul dintre elementele semantice importante ale poeziei în raport cu eul poetic, lămurind reperele spaţiului. Locuţiunea „pe vremuri" defineşte celălalt reper, cel temporal, ilustrând tema – evocarea trecutului, recrearea lui în spaţiul artistic al poemului. Adevărata şi melancolica temă a poemului se dovedeşte a fi timpul. Acesta e prezentat într-o stranie circularitate, prin opoziţii şi simetrii, reunite de axa spaţială. Relaţia trecut-prezent capătă şi o semnificaţie culturală.

Elemente de structură şi compoziţie

Poemul este compus din 19 distihuri şi un vers final. Structura sa este binară, constând în opoziţia *atunci-acum*, respectând antinomia planurilor *trecut-prezent.* Totuşi, cele două planuri nu se află în opoziţie, într-o stranie complementaritate, legătura dintre ele fiind asigurată de aceeaşi identitate a spaţiului – „aci". Fiecărui plan îi corespunde şi câte un tip diferit de lirism, obiectiv şi subiectiv.

Procedee şi mijloace artistice. Imagini şi figuri de stil

Poemul se deschide cu o metaforă a evocării: „la casa amintirii". Descrierea beneficiază de o topică afectivă, ce scoate în evidenţă

Scanned with OKEN Scanner

însușiri și atitudini: „Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină/ Sări, subțire, o fată în largă crinolină". Aici „subțire" este un element al ambiguizării. Peisajul este umanizat prin personificare: „Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc". „Păianjenii" reprezintă un simbol al trecerii timpului, ei țes pânza amintirii cu răbdare, prinzând în ea, în loc de boabe de rouă, momente prețioase din trecut. Un astfel de moment este sosirea bunicii. Scenariul erotic, sublimat și melancolic va conține trimiteri culturale – „Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,/ Bunicul meu desigur i-a recitat *Le Lac*/ Iar când deasupra casei cu umbre berze cad,/ Îi spuse *Sburătorul*, de-un tânăr Eliad".

Diferențele culturale sunt cele care dau relief scenariului erotic repetat peste timp. Așa se face că timpul evocării are două coordonate: a trecutului, aparținând bunicilor, și a prezentului – care se va dovedi până la urmă tot o evocare –, aparținând nepoților. Opoziția se menține și literar: în timp ce bunica se lăsa cuprinsă de vraja poeziilor aparținând curentului romantic, nepoata „cu ochi de ametist" ascultă *Balada lunei*, aparținând simbolismului. Epitetul metaforizant – „cu ochi de peruzea" sau „cu ochi de ametist" – devine la Pillat prețios, nobil, amintind de „șopârla de smarald" a lui Alecsandri.

Sunetul clopotului este imaginea sonoră de repetiție care leagă cele două părți ale poemului. Cultural și literar ea se pretează atât unei interpretări romantice, de armonie cu natura – vezi sunetul grav al clopotului din *Sara pe deal* de Mihai Eminescu –, cât și unei interpretări simboliste, muzica realizând sugestii și corespondențe profunde. Între evocarea trecutului și cea a prezentului există un scurt pasaj de trecere, elegiac și meditativ pe tema curgerii inexorabile a timpului – distihurile 9-12. Exclamația retorică pune în evidență melancolia acestei cugetări asupra sorții schimbătoare a omului: „Ce straniu lucru: vremea!"

Concluzia plină de regret sună aproape eminescian – „Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita". Ochiul poetului are strania capacitate de a surprinde, paradoxal, timpul în trecerea și-n încremenirea lui, ultima fiind folosită ca simbol al importanței erosului: „Demult e mort bunicul, bunica e bătrână..." și „Subțire calci nisipul pe care ea sări/ Cu berzele într-însul amurgul se opri...".

Finalul reia prin laitmotiv, elementul de unitate al celor două părți ale poemului – *atunci* și *acum*: „Același clopot poate-în turnul vechi din sat.../ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat". Demonstrativul de identitate „același" sugerează un element de repetabilitate în

Scanned with OKEN Scanner

scurgerea timpului, prin experienţe şi trăiri marcate ritualic în existenţa umană: moartea şi nunta. Opoziţia trecut-prezent se realizează la nivel semantic şi prin elementele deictice. Trecutului îi sunt asociate persoana a III-a masculin şi feminin – *el, ea* – şi adverbul de timp – *atunci.* Prezentul este reprezentat de folosirea persoanei I şi a II-a la singular şi adverbele de loc şi de timp *acum, aci.*

Limbajul

Limbajul reflectă opoziţia *atunci-acum* prin amestecul arhaismelor – *crinolină, ciubuc, berlină* – şi cuvintelor cu o conotaţie populară – *pridvor, zăbrea* – cu neologisme precum *ametist, simbolist, romantic.*

Versificaţie

Poemul are o rimă împerecheată, uneori imperfectă, ca în distihul al şaisprezecelea, unde rimează „eram" cu „Jammes". Măsura e variabilă, de 13-15 silabe, iar ritmul este o combinaţie de iamb şi troheu.

Modurile şi timpurile verbale

Poemul fiind o evocare, o reconstituire, timpurile predominante vor fi cele ale trecutului: perfectul simplu – „sosi" sau „îmbătrânirăˮ, imperfectul – „nu erau" – sau perfectul compus – „ai găsit". Există însă grade şi nuanţe ale intensităţii evocării. Perfectul simplu dă impresia că trecutul nu s-a îndepărtat, că încă poate fi reînviat, imprimând şi un anume ritm evocării. Imperfectul aduce un aer de continuitate între vremurile trecute şi prezent, iar perfectul compus e folosit la evocarea prezentului, a timpului apropiat, recreând legătura cu trecutul.

Concluzii

Ion Pillat reconstruieşte cu mijloacele timpului în care trăieşte experienţele anterioare ale pastelului, păstrând melancolia dispariţiei unei lumi. Livrescul e un semn de modernitate, de distanţare, al unei opere închinată deplin tradiţionalismului.

AVANGARDA

Definiţie. Etimologie. Încadrare în epoca literară

Avangarda e o mişcare literară amplă, manifestată la noi în primele decenii ale secolului al XX-lea. Ea reuneşte din perspectiva unor

Scanned with OKEN Scanner

majore caracteristici comune mai multe curente literare, manifestându-se ca afirmarea unei modernități excesive și ca ruptură cu tradiția. Etimologic, termenul vine din franceză și desemna inițial o trupă de șoc, care mergea înaintea armatei, cu scopul de a penetra apărarea dușmanului, deschizând calea spre înaintarea trupelor. Ținta acestui fenomen literar e de a crea o breșă în tradiție, dinamitând-o, negând-o, aducând un violent avertisment în favoarea nevoii de schimbare.

Avântul mișcării avangardiste la noi se declanșează după anul 1912.

Origini. Receptări critice.

Adrian Marino afirma în *Dicționarul de idei literare* descendența avangardei din modernism, avertizând asupra radicalizării tonului: „În avangardă regăsim toate notele *modernului* și ipostazele ultime ale acestuia, dar exacerbate, accelerate, radicalizate... Spiritul avangardist refuză pozițiile medii, compromisul, aparențele relative." Mircea Scarlat consideră că mișcarea simbolistă a oferit „premisele radicalizării manifestărilor reformatoare", văzând în mișcarea simbolistă prima afirmare a modernității. În același timp anii 1914-1915 marchează despărțirea avangardei de simbolism, întrucât „eficiența sa ca forță revoluționară slăbise".

Matei Călinescu susține ca origine a avangardei utopia romantică „dominată de țeluri mesianice" și stabilește filiația cu modernismul, avansând ideea caracterului mult mai dogmatic al avangardei „atât în sensul autoafirmării, cât și invers, în sensul autodistrugerii". Caracterul dogmatic al mișcării este indiscutabil, mișcarea afirmându-se ca o întreagă „literatură de manifeste" și programe estetice șocante. Ea există în primul rând prin aceste luări de poziție radicale și militante și mai puțin în afara lor. Raportul cu modernitatea presupune o continuitate paradoxală pe care o relevă același Matei Călinescu: „Este foarte limpede că avangarda ar fi greu de conceput în absența unei conștiințe distincte și pe deplin conturată a modernității."

Programul estetic

- Avangarda presupune o ruptură cu tradiția la toate nivelurile actului artistic și reconsiderarea lui din toate punctele de vedere.
- Tradiția este negată, răsturnată adesea în tipare parodice și dezarticulate, iar avangarda se construiește pe sine ca pe o „negație estetizantă" (George Călinescu).

Scanned with OKEN Scanner

- Toate instituţiile literaturii sunt anulate, iar gustul şi tehnicile epocilor anterioare sunt contestate, arta devine un mod de a intriga şi scandaliza.
- Dihotomia semnificant-semnificat cunoaşte o modificare fără precedent, iar relaţiile din cadrul comunicării, dintre emiţătorul de mesaj şi receptorul acestuia, sunt deplasate arbitrar într-o direcţie sau alta.
- Hazardul vine să înlocuiască logica în actul artistic avangardist, aşezat sub semnul hibridului.
- Violenţa negaţiei şi contestărilor este extremă, putem vorbi de o formă de nihilism.

Reviste şi reprezentanţi. Curente literare

După anul 1912, atât în ţară, cât şi în străinătate se simte în mediile literare un entuziasm radical în favoarea schimbării, înnoirii ce va afecta şi alte arte – pictura, teatrul, sculptura.

În 1916 la Zürich este lansat dadaismul de către poetul român Tristan Tzara (Samuel Rosenstock) împreună cu un grup de artişti nonconformişti precum artiştii Marcel Iancu, Hugo Ball sau Hans Arp. Tot acolo, Tristan Tzara, Marcel Iancu şi un alt promotor al avangardei, Ion Vinea (I. Iovanaki), pun bazele unei reviste – *Simbolul* – care militează pentru toate formele artei moderne.

După mişcarea dadaistă, un alt curent avangardist se face simţit – constructivismul, ce ia naştere în Germania. La noi, între 1922 şi 1932 revista *Contimporanul*, condusă de poetul Ion Vinea, avându-i colaboratori şi pe Ion Barbu sau Marcel Iancu, are un program constructivist. Revista *Punct*, subintitulată şi *Revista de artă*, menţine deschiderea spre noutate, fără să-şi onoreze cu adevărat pretenţiile internaţionale. *Punct* apare între 1925 şi 1928 şi îi are drept colaboratori pe Tristan Tzara, Urmuz, Marcel Iancu, Ion Vinea, Ilarie Voronca sau Gh. Dinu (Ştefan Roll).

Revistele *Contimporanul*, *Punct* şi *Integral* sunt numite de către mentorul mişcării moderniste, Eugen Lovinescu, „consecinţe fatale ale sincronismului mişcării literare universale". Criticul nu le ia în serios activitatea. Ele sunt cele mai importante centre de răspândire a mişcării avangardiste, chiar dacă odată anunţat programul estetic nu mai aduc noutăţi spectaculoase la nivel artistic.

În 1924 Andre Breton iniţiază în Franţa suprarealismul, lansând *Primul manifest al suprarealismului*. La noi reviste precum *75H.P.* din 1924, *unu* între 1928 şi 1929, *Urmuz* în 1928, *Alge* între 1930 şi

Scanned with OKEN Scanner

1933 şi *Meridian* între 1934 şi 1936 asigură continuitatea susţinută a avangardei româneşti ce se va prelungi şi după cel de-Al Doilea Război Mondial. Este cazul celui de-al doilea „val al suprarealismului", susţinut la noi de poeţi precum Gellu Naum, Virgil Teodorescu, D. Trost, Gherasim Luca ş.a.m.d.

■ CRONICARI
de Urmuz

Încadrare în epoca literară. Curente şi orientări literare. Receptări critice

Urmuz, pe numele său adevărat Demetru Demetrescu-Buzău, a trăit între anii 1883 şi 1923 şi este considerat părintele mişcării de avangardă a literaturii noastre. Avangarda, una dintre cele mai radicale mişcări literare, ce neagă tradiţia literară, îndreptându-se spre antiliteratură şi absurd, se manifestă la noi după anul 1912. Poeţii care colaborează la revista avangardistă *unu* – Geo Bogza, Tudor Arghezi, Ştefan Roll – îl revendică pe Urmuz ca precursor. Ştefan Roll scria despre el într-un articol omagial din aceeaşi revistă că este „un poet neverosimil pentru înţelegerea aparentă", un „Jarry român", iar Eugen Ionescu îl considera „unul dintre profeţii dislocării formelor sociale şi de limbaj".

În 1930 Saşa Pană va edita la aceeaşi revistă *unu* scrierile urmuziene dintre 1908 şi 1923, inclusiv *Fuchsiada*, într-un volum intitulat *Opera*. Despre autointitulata fabulă *Cronicari,* criticul George Călinescu afirma: „Urmuz a făcut şi o fabulă pură, condusă după canonul clasic, dar fără sens." Lui Mircea Scarlat tocmai lipsa sensului i se pare o semnificaţie: „În sens mai larg este sugerat unul dintre principiile *poeziei pure*: poezia adevărată nu are o morală, fiind un act spiritual gratuit, suficient sieşi." Modernitatea demersului artistic urmuzian anunţă revoluţia avangardistă propriu-zisă, condusă de Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Ion Vinea sau Gellu Naum.

Tema şi semnificaţia titlului

Cronicari este mai mult o parodie decât o fabulă, în care tema este pur şi simplu ridiculizarea modului tradiţional de a înţelege literatura, dar şi a convenţiilor şi cutumelor ei. Poemul produce, după Mircea Scarlat, o revoluţie la nivelul sensului, vizând raportul dintre semnificant şi semnificat. Fabula funcţionează ca o antiartă poetică, pentru că

Scanned with OKEN Scanner

Urmuz sugerează falsitatea unei estetici, fără a indica posibilitatea alteia. Aparentul comic ascunde o tragedie – neîncrederea în posibilitățile unei comunicări reale prin actul artistic. Titlul poemului e o referire ironică la perceperea tradițională a literaturii, transformată adesea în simpla consemnare a unor evenimente, precum letopisețele și cronicile de odinioară. Intitularea poemului drept fabulă vizează caracterul alegoric al textului, dar și parodierea formelor epicului.

Elemente de structură și compoziție

Structura poemului este una perfect echilibrată și simetrică, având două strofe a câte opt versuri și o „morală". De fapt, poemul lui Urmuz parodiază și la nivelul formei tipul tradițional de literatură, o perfectă demonstrație peste veacuri a teoriei maioresciene a „formelor fără fond". În consecință, poezia va arăta ca o fabulă, fără să fie cu adevărat așa ceva.

Cele două strofe ilustrează cele două moduri cunoscute de vorbire: strofa întâi cuprinde vorbirea indirectă, iar strofa a doua conține vorbirea directă și are ca mod de expunere dialogul. Discursul poetic este lipsit de logică, iar absurditatea sa evidentă este generatoare de semnificații. Ceea ce prevalează asupra denotației este conotația și atunci lipsa de sens ajunge să transmită un mesaj.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

Poemul începe sub semnul improbabilului, al neverosimilului literaturii tradiționale, ilustrat prin formula narativă „cică". Lipsa „șalvarilor" traduce căderea în derizoriu a acestui tip de literatură.

Convenționalismul genurilor tradiționale este denunțat prin parodie și amestecul intenționat al epocilor și sferelor semantice, care duce la absurd. De exemplu, *cronicarii* l-au rugat pe Rapaport, nume creat prin aliterație, să le dea un pașaport. Ca și în autointitulatul roman *Pâlnia și Stamate*, Urmuz parodiază tehnici literare și procedee „in vitro", golindu-le de sens, dezarticulându-le. Așa se întâmplă cu prezența diminutivelor, care în lirica tradițională aminteau de naturaleța poeziei populare. Aici „drăgălaș" și „carambolaș" sunt simboluri ale parodiei și clivajului de sens al poeziei. Prezența unor nume sonore, considerate poetice – Aristotel, Galileu –, ridiculizează pretențiile de noblețe ale unor subiecte și nume proprii. Demistificarea acestor pretenții se face prin contextul în care sunt așezate aceste nume, context în care căderea în

Scanned with OKEN Scanner

derizoriu și ridicol este flagrantă: „Neștiind că Aristotel/ Nu văzuse ostropel“ sau „Galileu! O, Galileu!.../ Nu mai trage de urechi/ Ale tale ghete vechi“.

Mircea Scarlat scria în *Istoria poeziei românești*: „Denunțând caracterul literaturizant al literaturii, Urmuz a negat automat și formele consacrate ale *poetizării*. Spre deosebire de Tristan Tzara, Urmuz poetizează excesiv, cu intenția clară de a discredita procedeul.“ Prezența unor termeni din sfera gastronomiei trimite la derizoriu. Toate pretențiile de „artă poetică“ ale unei literaturi învechite se vor acoperi de ridicol prin aerul de „bucătărie“, demontând definitiv mitul literaturii. Asociațiile de termeni sunt aleatorii, de o totală spontaneitate, și demonstrează lipsa de granițe a fanteziei creatoare a eului poetic, dar și înclinația sa spre ludic. Morala va consta, în sens larg, tocmai în lipsa unei morale tradiționale, arta fiind motivată prin ea însăși. Raportul disjunctiv în care se află termenii „moralei“ – „Pelicanul sau babița“ – înscrie poezia în aria probabilului, a alternativei bazate pe selecție. Raportul disjunctiv nu e susținut logic, ci simbolic.

Limbajul

Limbajul urmuzian stă în *Cronicari* sub semnul hibridului, al amestecului de epoci, de sfere semantice și registre stilistice. Astfel, termeni denumind realități arhaice, precum „cronicari“ sau „șalvari“, se amestecă natural cu neologisme – „sinteză“ sau „pașaport“ – și termeni din gastronomie – „ostropel“ și „cartof“.

Versificație

Versificația este și ea expresia parodierii unui reflex tradițional. Rima e simplă, împerecheată, iar măsura are 7-8 silabe. Ritmul este trohaic.

Modurile și timpurile verbale

Prima strofă este dominată de relatarea la persoana a III-a și de timpuri ale evocării, ale trecutului, ca o referire la tradiție: imperfectul – „duceau“ sau „juca“ –, perfectul compus – „au rugat“ – și mai mult ca perfectul – „nu văzuse“. Strofa a doua ilustrează în cheie parodică actualitatea literaturii tradiționale prin folosirea prezentului – „exclamă“ – și imperativului – „nu trage“ sau „servește-te“.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

Cronicari este fabula unui impas la care ajunsese literatura, o imagine răsturnată și deformatoare. Salvarea nu se întrevede, ilustrând doar eșecul literaturii tradiționale. Mircea Scarlat definea poemul lui Urmuz printr-o analogie interesantă: „Fabula lui urmuziană este echivalentul unui microb inoculat într-un corp, pe care îl va obliga, automat, la o reacție de autoapărare."

NEOMODERNISMUL

Este un concept care desemnează orientarea culturală manifestată după cel de-Al Doilea Război Mondial. Spre deosebire de modernismul interbelic, neomodernismul nu mai face apel la sincronizarea cu spiritul veacului, ci la recuperarea unor modele clasice, exemplare (vezi, de pildă, vol. *În dulcele stil clasic*, al lui Nichita Stănescu).

Direcția literară cuprinde scriitorii care și-au desfășurat activitatea în jurul *Cercului literar de la Sibiu* – Radu Stanca, Șt. A. Doinaș, Ion Negoițescu ș.a. –, generația poeților „șaizeciști" – Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru etc. – și generația '70 – Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Ileana Mălăncioiu, Emil Brumaru, Mircea Dinescu ș.a.

Trăsături: reinstaurarea lirismului, folosirea metaforelor inedite, bazate pe jocul concret-abstract, prezența subiectivității în planul trăirilor afective și „aventura cunoașterii", parodia, ironia, ludicul, poezia miturilor și a simbolurilor culturale (la Marin Sorescu) etc.

În neomodernism, poezia este văzută ca joc cu limbajul și cu toate convențiile lui; poetul experimentului în limbaj este, cu precădere, Nichita Stănescu, a cărui dublă atitudine se manifestă și la nivelul clasicizării expresiei poetice. (Cf. Naomi Ionică Zach, *Concepte operaționale pentru literatura română*, Brașov, Ed. Aula, 2003, p. 134.)

■ MISTREȚUL CU COLȚI DE ARGINT
de Ștefan Augustin Doinaș

Curent, perioadă, epocă literară

Cercul literar de la Sibiu, grupare din care face parte Ștefan Augustin Doinaș, se impune în lumea literară de la sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial prin reinterpretarea marilor mituri ale omenirii și, mai

Scanned with OKEN Scanner

ales, resurecția esteticului și cultivarea valorilor umane și culturale, prin livresc și ironie, prin înțelegerea artei ca joc superior. Dintr-o asemenea perspectivă, gruparea, din care mai fac parte Ion Negoițescu, Radu Stanca, Ioanichie Olteanu, anunță neomodernismul, orientare care va reitera legăturile cu marea poezie interbelică, raportându-se polemic la aceasta.

După mărturisirile autorului, balada *Mistrețul cu colți de argint* a fost scrisă la Sibiu, în 4 iulie 1945, și publicată în numărul final din anul 1945 al *Revistei Cercului literar* și, cu schimbări minore, în 1957. Varianta finală va fi inclusă în volumul din 1966, *Omul cu compasul*, alături de alte balade ca *Acela-care-nu-se-teme-de-nimic, Trandafirul negru, Soarele și scoica* etc. Opțiunea pentru *resurecția baladei* este anunțată și justificată într-un articol-program cu acest nume, de Radu Stanca, din 1945. Interesul pentru această specie, vizibil în mod special la Ștefan Augustin Doinaș, se datorează capacității baladei de a manifesta valențe lirice și dramatice într-un cadru epic, de a reda un conținut de artă și de sentimente umane. Conform articolului publicat de Radu Stanca, în această specie liricul se configurează sub forma indirectă a unei travestiri, iar baladescul reprezintă tocmai prezența elementului dramatic în cadrul poeziei lirice; poetul nu se manifestă prin implicare, ci prin obiectivare și impersonalitate.

Poezia lui Ștefan Augustin Doinaș a fost dublată întotdeauna de latura eseistică a creatorului, iar ideologia sa literară, cu precădere concepția despre creația artistică, au fost expuse în articole cuprinse ulterior în volumele *Lampa lui Diogene, Orfeu și tentația realului, Măștile adevărului poetic, Lectura poeziei.*

Balada *Mistrețul cu colți de argint* este, la rândul ei, o artă poetică definitorie pentru ceea ce constituie principiul esențial al creației poetice: prin experiența, simțirea și viziunea lui, artistul nu dezvăluie adevăruri înguste, raportate strict la persoane, ci produce acele „măști personale" prin care exprimă într-un mod original, propriu, „adevărurile lumii și ale vieții". (*Măștile adevărului poetic*, apud *Ștefan Augustin Doinaș comentat de Ioan Mihuț*, București, Ed. Recif, 1994, p. 68.)

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție. Interpretări

Titlul reprezintă simbolul central al textului care anunță și tema: căutarea absolutului, identificarea cu acesta până la epuizare. Absolutul se suprapune unui ideal superior, a cărui împlinire nu este dată decât

Scanned with OKEN Scanner

firilor măreţe, gata să înfrunte orice obstacol. Se remarcă, inevitabil, filiaţii cu poemul lui Al. Macedonski *Noapte de decemvrie*, dar şi cu alte mituri de care poetul nu este străin.

Structura poeziei este epico-lirico-dramatică, pentru că urmăreşte un aparent fir epic (un episod dintr-o vânătoare – ocupaţie arhaică, devenită mit arhetipal, căci în multe credinţe străvechi este un ritual de iniţiere, un prag al trecerii dintr-o viaţă în alta), însă, la o lectură profundă, sunt dezvăluite simboluri şi parabole puţin valorificate în naraţiune. Aspectul dramatic este conferit de regia evenimentelor, de frecvenţa dialogurilor, dinamismul personajelor şi de schimbarea peisajului, însă şi aceste elemente se subordonează dominanţei liricului.

Textul conţine 56 de versuri expuse pe parcursul a şapte secvenţe. De altfel, scenariul epic este relativ simplu, atmosfera aminteşte de evenimentele cinegetice din Evul Mediu, iar personajul principal este un prinţ din Levant, zonă a exoticului din care provenea şi emirul lui Macedonski. Prima secvenţa reprezintă, aşadar, expoziţiunea, din care aflăm că prinţul îşi croieşte cu greu cărare prin hăţişuri şi prin „inima neagră de codru“ (motivul vânătorii este completat de mitul labirintului care întăreşte ideea unei călătorii iniţiatice). El cântă dintr-un flaut de os, instrument care aminteşte de Orfeu, un alt căutător al idealului, simbol al artistului şi al contopirii acestuia cu arta, expresia simbolică a modelatorului spiritual prin fiorul cunoaşterii, muzică şi cuvânt.

Secvenţa a doua, ca şi următoarele, se constituie din dialogurile dintre prinţ şi servitor, aflaţi într-o permanentă antiteză, atât sub aspectul categoriei umane pe care o reprezintă, cât şi sub aspectul idealurilor. Secvenţa introduce simbolul central al textului, mistreţul, himera pe care prinţul o urmăreşte prin „păduri nepătrunse“ (epitetul-metaforă sugerează proba iniţiatică prin care trece personajul). Înfăţişarea mistreţului indică sorgintea fantastică, pentru că „zilnic îşi schimbă în scorburi ascunse/ copita şi blana şi ochiul sticlos“. Formele iluzorii pe care le ia, colţii de argint, locurile tainice în care se ascunde sunt doar câteva dintre aspectele care înspăimântă, dar care îl transformă în obiectul căutării. Prinţul este conştient de dificultatea care îl aşteaptă şi ştie mai ales unde să caute; el este mânat de o fantasmă şi nu-şi află liniştea până nu-şi atinge visul. Răspunsul servitorului denotă ignoranţa omului comun căruia fuga după himere îi pare o absurditate. Motivul invocat este al luptei cu morile de vânt. Imperativul *veniţi* emis de prinţ echivalează cu o invitaţie în lumea ideilor şi a idealurilor, în opoziţie cu vocativul

Scanned with OKEN Scanner

stăpâne, reluat de servitor, ca o chemare în realitate, acolo unde numai „vânatul cu coarne/ ori vulpile roșii, ori iepurii mici...“ sunt posibile.

Următoarele trei secvențe expun gradat desfășurarea întâmplării epico-fantastice. Prințul din Levant urmărește himera prin pădurile de fagi, de ulmi, de brazi (trepte ale călătoriei) care se reflectă iluzoriu în apă, în iarbă, în lumina lunii. Schimbarea decorului poate sugera și o trecere în alt plan al realității, în fantastic, în imaginație, în ideal și, astfel, o detașare a eroului de real. Săgeata cu care prințul îi îndeamnă pe servitori să-l vâneze pe mistreț urmează același ritual al trecerii: este de lemn, de fier, de foc. S-a sugerat că acestea ar reprezenta evoluția uneltelor de vânătoare de-a lungul istoriei omenirii, însă, dincolo de aceste interpretări, săgețile indică iterativ transferul din real în ireal, ultima, de foc, semnificând purificarea, arderea interioară, sacrificială, contopirea cu idealul. Servitorul se dovedește nu numai refractar la căutările prințului, dar și total ignorant, mediocru. Atitudinea sfidătoare, ironică – inițial îl privește *isteț*, condescendent pe prinț, apoi *zâmbește îndrăzneț*, iar în final *râde cu dispreț* – atestă orizontul limitat în care se circumscrie.

În secvența a șasea, prințul este atacat de un mistreț uriaș (este punctul culminant), într-un decor sumbru, în acord cu destinul tragic, pentru ca secvența finală să surprindă deznodământul. Sfârșitul său coincide cu finalul căutărilor omenești. Moartea sa degajă un tragism măreț pentru că semnifică sacrificiul suprem, al jertfei de sine pentru un ideal major (constatăm și legătura indirectă cu mitul meșterului Manole).

Multitudinea de sensuri și simboluri care se țes în plasa dramatico-lirică și epică a textului au suscitat numeroase interpretări. Acest fapt poate fi pus în relație cu ceea ce explicau membrii Cercului literar de la Sibiu a fi baladescul, respectiv o construcție elaborată, riguroasă și armonioasă care implică însă valori etice, filosofice etc.

Cea mai autorizată interpretare o dă autorul însuși, care consideră că la un prim nivel de lectură balada poate fi considerată un simplu episod cinegetic în care personajul devine „erou temerar, victimă a propriei cutezanțe“ sau „simplu visător, un fantast doborât la cea dintâi confruntare cu realitatea“ (Șt. A. Doinaș, apud. *Modele de analize literare și stilistice*, ed. îngrijită de Al. Hanță, Ed. Albatros, 1989). Din alte perspective de abordare, balada ar putea fi citită, tot conform lui Ștefan Augustin Doinaș, ca un act existențial, ca o imagine a idealului, ca baladă simbolică a existenței superioare tragice, ca ritual civilizator al inițierii, ca simbol

Scanned with OKEN Scanner

al accidentului concret, ca absolutul libertății spirituale etc. (apud. *Ștefan Augustin Doinaș comentat de Ioan Mihuț*, ed. cit., p. 98).

Nu în ultimul rând, balada *Mistrețul cu colți de argint* poate fi citită ca o artă poetică. Astfel, prințul simbolizează creatorul, poetul însetat de idealul absolut, iar vânătoarea este experiența creatoare; himera poate fi opera sau mesajul operei „vânate" întreaga viață de poetul care ajunge să fie ucis de propria-i creație, fără a ști vreodată care este adevărata operă. În altă accepție, conflictul se poartă între idealitatea operei (ficțiune – imaginația, viziunile prințului) și realul, material, concret, vulgar (servitorul).

Procedee și mijloace artistice. Rolul modurilor și al timpurilor verbale

Textul reprezintă, în primul rând, o alegorie, susținută de numeroase simboluri și metafore. Mistrețul (simbol al idealului) are „colți de argint" (metaforă) și locuiește în „păduri nepătrunse" (epitet metaforic), în „inima neagră de codru" (metaforă, personificare). Peisajul întunecat este susținut de epitete cromatice – „inimă neagră", „luceferi palizi" –, iar metaforele care se asociază epitetelor – „pasăre neagră", „frunza veștedă" – simbolizează fatalitatea și trecerea.

Repetițiile au rolul de a sugera tensiunea dramatică a acțiunii, iar imaginile vizuale care domină sunt întrerupte de două imagini auditive care încadrează textul: la început, prințul cântă „dintr-un flaut de os", iar în final, „cornul sună, însă foarte puțin".

Narațiunea este susținută de numărul mare de verbe (cca. 80) care, prin variația modurilor și a timpurilor, dinamizează acțiunea, creează un ritm alert ce susține pornirile patetice ale eroului. Verbele la imperativ, multe repetate, indică un ordin, un îndemn, o restricție care se impune în fata mediocrității servitorului (*veniți, priviți, să suni!, taci!*). Gerunziile (*croindu-și, întorcându-se, grăbind* etc.) realizează atmosfera unui prezent istoric, asemenea imperfectului (*zicea, trecea, răspundea* etc.), care creează o acțiune în desfășurare, energică, fără o precizare a finalității. Conjunctivul (*să vânăm, s-abatem, să lovim* etc.) arată posibilitatea realizării, speranța, în vreme ce indicativul prezent denotă tragismul poveștii, narând moartea certă a prințului.

Stil. Limbaj. Versificație

Atmosfera de ritual este realizată printr-un lexic simplu, lipsit de emfază, ceea ce conferă naturalețe stilului. Poetul evită arhaismul sau neologismul, preferând frazele scurte, concrete, construite cu migală.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia este astrofică, are ritm amfibrahic, rimă încrucișată, măsura de 11-12 silabe. Acest ritm este necesar pentru a crea o tonalitate gravă, în vreme ce alternanța rimei masculine și a celei feminine subliniază precipitarea acțiunii, stopate în scenele de confruntare directă dintre prinț și servitor, când rima este exclusiv masculină, ca marcă a discontinuității discursului. Rima variată conferă versului armonie și muzicalitate.

Decorul este doar aparent romantic, încărcat de mister (apa joacă sub copaci, iarba foșnește, luna lucește, amurgul se lasă), fiind surclasat de tendința neoclasică, a cărei sobrietate se observă în cromatică. Roșul definește vânatul banal ori colbul plin de sângele prințului, iar negrul păsării simbolizează moartea. Argintiul din colții mistrețului se extinde la apă, la iarbă, la lună, ca expresie a intruziunii fantasticului în real.

Concluzie

Valoarea incontestabilă a baladei *Mistrețul cu colți de argint* este rezultatul multitudinii și varietății de sensuri și semnificații pe care le însumează. Organizarea simetrică a textului – la început prințul cântă dintr-un flaut de os, plecând în căutarea mistrețului, iar în final servitorul sună din goarnă, marcând stingerea vânătorii, a prințului, dar și a căutării absolutului – este susținută și de apariția în anaforă a conjuncției *și* – „Și apa sclipea... Și iarba sclipea... Și luna sclipea" –, fapt care denotă procesul de rafinare a expresiei și a versului.

■ LECȚIA DESPRE CUB
de Nichita Stănescu

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Nichita Stănescu este, fără nicio exagerare, cel mai mare poet român după cel de-Al Doilea Război Mondial, apărut după o perioadă în care literatura își pierduse autonomia esteticului, sub presiunea ideologiei comuniste. Se impune drept cel mai cunoscut și valoros poet al *Generației `60* și corifeu al neomodernismului, alături de Marin Sorescu, refăcând legătura cu modernismul interbelic, dar și cu experiențele radicale și fanteziste ale avangardei.

Criticul Marian Papahagi îi stabilește în *Exerciții de lectură* o dublă filiație, atât cu Tudor Arghezi, „pentru capacitatea proteică de

Scanned with OKEN Scanner

cuprindere pe care o ia opera sa", cât şi cu Ion Barbu, pentru „efortul de esenţializare a lirismului", referindu-se la două dintre cele mai evidente trăsături ale poeziei stănesciene. Însă ceea ce interesează mai mult decât invenţiile şi asociaţiile lingvistice spectaculoase este „efortul de sistematizare şi organizare, de creare a unui cosmos al vorbirii", ceea ce face din Nichita Stănescu un inventator în poezie, depăşind statutul experimentatorului.

Tema şi semnificaţiile titlului

Poemul „Lecţia despre cub"face parte din volumul *Opere imperfecte* din 1979, volum aflat în căutarea perfecţiunii, conceput rotund, care se închide şi se deschide cu două poeme despre două simboluri, considerate expresii ale formei perfecte, încă din Antichitate – „Lecţia despre cub" şi –„Lecţia despre cerc". Atât volumul, cât şi cele două poeme nu epuizează nici întrebările despre perfecţiune şi nici învăţăturile despre frumuseţe şi simetrie, lăsând loc unor interpretări interesante despre miracolul artistic. Deci, „Lecţia despre cub" este, în primul rând, o artă poetică bazată pe un paradox, o demonstraţie poetică despre cum perfecţiunea poate fi atinsă tocmai prin forma imperfectă, tocmai prin distrugerea simetriei. Comparaţia cea mai elocventă pare a fi cu Venus din Milo, considerată reprezentarea perfecţiunii antice, deşi îi lipsesc braţele –tocmai datorită acestui lucru, statuia devine o sumă de posibilităţi, o infinitate de proiecţii, superioare oricărei forme finite.

Ca orice căutare a perfecţiunii şi demersul artistic de care discutăm are de înfruntat şabloane, tipare şi idei preconcepute, care îl vor împiedica pe omul obişnuit să înţeleagă miracolul artistic, pe care doar creatorul îl poate cuprinde la adevărata sa dimensiune.

Titlul poeziei ilustrează din plin caracteristica ludică a poeziei neomoderniste, pe care opera lui Nichita Stănescu o reprezintă cel mai bine, *lecţia* neavând nimic formal sau rigid. Dimpotrivă, se constituie într-o reţetă ironică de ajungere la perfecţiune. Termenul *lecţie* este ironic şi s-ar explica, mai degrabă, prin învăţătură, ce reiese în finalul poeziei,decât prin atmosfera formală a demersului didactic.

Elemente de structură şi compoziţie

Poemul are o structură compactă, fiind compus din 13 versuri libere, cu o armonie interioară,explicând gradual ajungerea la perfecţiune.

Scanned with OKEN Scanner

Incipitul poemului împrumută o formă verbală impersonală, folosită la rețete – „Se ia o bucată de piatră..." –, tocmai pentru a ironiza șabloanele, accentuând imposibilitatea existenței unui singur tipar sau algoritm de atingere a perfecțiunii. Finalul redă prin exclamația retorică prejudecata omului obișnuit, care crede că frumusețea și perfecțiunea cubului rezidă în simetria sa, marcând o dramatică schimbare de perspectivă. Formele de condițional-optativ, timpul perfect subliniază posibilitatea – neîmplinită aici, în opinia comună –a desăvârșirii, ratată prin știrbirea unui colț: „Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colț sfărâmat!" Mirarea ipocrită are și un fel de satisfacție prost ascunsă, ce caracterizează mentalitatea omului obișnuit, opac la miracolul creației artistice, în care se poate ajunge la perfecțiune, tocmai prin imperfecțiune.

Procedee și mijloace artistice. Imagini și figuri de stil

„Lecția despre cub" este un poem predominant vizual, căruia i se acordă, în joacă, forma unei rețete și care se bazează pe metaforă în demersul său artistic. De altfel, ironia și spiritul ludic fac parte din trăsăturile curentului neomodernist, pe care poezia lui Nichita Stănescu le întruchipează în zona de cea mai mare valoare literară. Se observă o gradație a verbelor, care presupun acțiuni din ce în ce mai rafinate – *se ia, se cioplește, se lustruiește* –, ceea ce ilustrează munca de creație, efortul depus în procesul creației operei de artă. Metaforele completează gradația verbelor cu termeni abstracți, conotativi. De exemplu, „dalta de sânge" este o imagine superbă a jertfei artistului, a efortului care istovește, pentru că aici „sângele" este simbolul vieții și al sacrificiului. „Ochiul lui Homer" îmbogățește procesul creației artistice cu noi semnificații – Homer, considerat părintele literaturii antice, căruia i se atribuie „Iliada" și „Odiseea", era orb. Metafora trimite aici spre alt gen de *vedere*, o intuire a miracolului artistic, al cărui mister nu trebuie să fie distrus, ci protejat, așa cum pleda poetul Lucian Blaga prin conceptul de *cunoaștere luciferică*, ilustrat în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Pasul următor, redat tot prin metaforă, presupune o operație delicată – „se răzuiește cu raze" –, deci se îndepărtează surplusul, iar razele sunt simbolul luminii, al transcendentului, ce se opune materialului.

Evocarea sărutului din poezie trimite la iubire, ca temă importantă, asociată creației artistice. Căutarea desăvârșirii în poezie este o aventură personală a spiritului, din care dragostea nu are cum să lipsească. Enumerația „cu gura ta, cu gura altora/ și mai ales cu gura infantei"

Scanned with OKEN Scanner

definitivează corporalizarea pe care poetul o realizează în opera sa. Poetul devine corp comun cu lumea, cu monstruoase organe de simţ, exacerbate prin poezie.

Criticul Nicolae Manolescu spunea în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu* (Editura Aula, Braşov, 2001) că „poetul nu vede pur şi simplu lumea din jur... el este însuşi văzul, auzul, mirosul, pipăitul, organ senzorial imens şi multiplu". Gura este aici un simbol al comunicării, evident polifonice, încercând exprimarea inexprimabilului, dar şi un simbol al erosului. Referirea la infantă are ca substrat o mulţime de trimiteri artistice spre pictură, portretul infantei fiind subiectul multor tablouri şi aduce o conotaţie pitorească şi neaşteptată. De asemenea, se va observa progresia – „cu gura ta, cu gura altora/ şi mai ales cu gura infantei". Creaţia este o adevărată icoană, un tablou sfânt, în fond, la care se închină toată lumea... Ulterior imaginea devine şocantă, brutal vizuală şi simbolică – „se ia un ciocan/ şi brusc, se sfărâmă un colţ al cubului". Gestul radical de ştirbire a simetriei cubului nu poate fi înţeles decât de creatorul de geniu, pentru că restul – „toţi, dar absolut toţi"; aici repetiţia e ironică şi se referă la receptarea artei de către oamenii obişnuiţi, care o reduc la tipare şi reţete – vor crede că perfecţiunea este distrusă, ceea ce reprezintă o prejudecată.

Versificaţie

Versul liber folosit în poezie, desprins de orice constrângeri, exprimă cel mai bine fluiditatea mentală a structurii poemului şi maniera inedită şi inovatoare a formei versurilor. Ingambamentul, ca element modernist, asigură unitatea formei şi cursivitatea ideilor exprimate. Strofa unică accentuează unitatea poemului şi respectă aparenţa de „reţetă".

Modurile şi timpurile verbale

În text predomină prezentul, ca expresie a unor adevăruri imuabile, eterne, pe care simbolurile poeziei le pun în evidenţă. Cele trei verbe care prezintă alte moduri – *ar fi fost, ar fi avut, zice-vor* – aparţin ipoteticului, prin formele de viitor inversat şi condiţional-optativ, ilustrând incertitudinea, chiar lipsa de adevăr în cazul unor prejudecăţi despre artă.

Concluzii

Volumul „Opere imperfecte" reprezintă o căutare originală şi lucidă a perfecţiunii, plecând de la „reţete" şi „lecţii", vorbind, de fapt,

Scanned with OKEN Scanner

despre diversele prejudecăți și tipare ale perfecțiunii, dar și despre lipsa de inhibiții a unui a unui poet original.

Lecțiile sunt niște glume – „Lecția despre cub" și „Lecția despre cerc" –, pentru că cea mai importantă lecție în artă este că nu există lecții, poezia rezistă ca stare de grație prin ea însăși.

■ LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA
de Nichita Stănescu

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Receptări critice

Neomodernismul, curentul literar ce se afirmă odată cu Generația '60, reia reperele modernității interbelice, mai ales în poezie. Se vorbește despre o recuperare a lirismului și independenței esteticului, dar și despre o serie de trăsături care se îndepărtează de experiența interbelică, precum ironia, spiritul ludic, dar și antimimesisul, regăsite mai ales la poeții Marin Sorescu și Nichita Stănescu. Criticul Nicolae Manolescu vede în opera lui Nichita Stănescu o inversare a raportului cu direcția dominantă în poezia din ultima sută de ani: „...Aceea de a privi pe om (senzațiile și formele lui exterioare specifice) ca pe un locuitor al unui univers mai vast și nonuman pare a se fi inversat la Nichita Stănescu, unde tot cosmosul nonuman e găzduit de făptura umană, ca de o anatomie michelangiolescă." (*Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 134.)

Încă de la primul volum, *Sensul iubirii*, apărut în 1960, iubirea este pentru poetul Nichita Stănescu forța motrice a lumii, dar și sensul ei, modalitatea prin care are loc reconcilierea dintre om și lume. Volumul *O viziune a sentimentelor*, apărut în 1964, completează această idee cu o „metafizică a realului și o fizică a emoțiilor" (idem, p. 122).

Tema și semnificațiile titlului

În volumul *O viziune a sentimentelor*, din care face parte și această poezie, poetul demonstrează prin materialitatea și corporalitatea limbajului că și el și poezia românească au asimilat experiența-cheie a poeziei argheziene. Leoaica este aici un simbol al forței, agilității, frumuseții, dar și al pericolului și al agresivității erosului. Se produce o identificare neașteptată a acestuia cu leoaica, întâlnirea cu iubirea fiind îmbogățită cu originale conotații – erosul presupune primejdii și radicale transformi

Scanned with OKEN Scanner

ale eului, ridicate la rangul de experienţă iniţiatică. Poezia are o structură ciclică, începând şi încheindu-se cu imaginea leoaicei. Conţine trei strofe inegale, cu versuri libere, în care e prezent ingambamentul.

Titlul reflectă această idee inovatoare prin apoziţie, iar epitetul „tânăr" descrie o stare de spirit, nu neapărat o vârstă. Forţa insuflată erosului de simbolul leoaicei este elementul original al acestei poezii, a cărei temă este clasică-iubirea. La nivelul limbajului există două aspecte revoluţionare, pe care erosul le îngemănează – substanţialitatea limbajului şi poetizarea realului. Erosul nu mai presupune o confortabilă scufundare în oniric, precum în poezia romantică, ci o stare de criză, de pericol, care ameninţă eul şi-l transformă. El se manifestă brusc, dar deloc întâmplător, ca iniţiere într-o altă realitate, modificată ca percepţie, ce presupune o transformare interioară de o înaltă intensitate. Poezia de faţă poate fi considerată şi o artă poetică neomodernistă, deoarece prezintă concepţia stănesciană asupra universului şi asupra erosului.

Elemente de structură şi compoziţie

Structura poemului aminteşte de *Odă (în metru antic)*, de Mihai Eminescu, având aceeaşi distincţie clară între starea fiinţei înaintea întâlnirii cu iubirea şi starea după întâlnirea cu erosul. Incipitul abrupt se concentrează asupra câmpului semantic al pericolului – *mi-a sărit, m-a muşcat, colţi albi, mă pândise.* Reluarea titlului în primul vers accentuează tema erosului şi identificarea iubirii cu simbolul leoaicei. Legătura dintre experienţa erotică şi eul poetic se realizează prin prezenţa unor mărci lexico-gramaticale, cum ar fi pronumele *mi, mă*, dar şi adjectivul posesiv *meu*.

Finalul este simetric, încheind rotund experienţa, prin evocarea simbolului leoaicei, *arămie* de data aceasta. Epitetul acesta este semnul cromatic al trecerii timpului, conotând atât apusul, cât şi toamna; el punctează înţelepciunea şi maturizarea. Repetiţia „înc-o vreme şi-ncă-o vreme..." şi punctele de suspensie înscriu experienţa erosului în perpetuu şi repetabil, pentru că este reluată de fiecare generaţie, dar şi de fiecare individ în parte.

Procedee şi mijloace artistice. Imagini şi figuri de stil

Poezia este una predominant vizuală, cu o singură imagine auditivă – „şi auzul o-ntâlni/ tocmai lângă ciocârlii". Imaginile agresiv vizuale se construiesc prin metafore – „m-a muşcat leoaica, azi de faţă"

Scanned with OKEN Scanner

sau „colții albi mi i-a înfipt în față" –, fără să fie o poezie metaforică, văzută ca simplă asociere, ci una de viziune, de construcție; în aceasta rezidă marea ei forță. Gaston Bachelard o numea „imaginație materială" și termenul este citat de Nicolae Manolescu pentru întrepătrunderea dintre lume și sentiment, universul umplându-se de emoție, dar fără locurile comune ale lirismului. Erosul devine o inițiere într-o altă realitate, aflată sub semnul perfecțiunii reprezentate de cerc – „Și deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc de-a dura". Lirismul vizionar al lui Nichita Stănescu amintește aici de Charles Baudelaire în *Les Correspondances*, ca poetul din care se revendică întreaga poezie modernă, nu doar cea simbolistă: *La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles*.

Cercul care se strânge și se lărgește în jurul ființei poetului, așezându-l astfel în centrul universului, ilustrând schimbarea dramatică de perspectivă prin iubirea care schimbă toate percepțiile ființei. Comparația „ca o strângere de ape" face trimitere la modul complex în care este redat elementul acvatic în poezia lui Ion Barbu în *Joc secund*: „În grupurile apei, un joc secund, mai pur". Ca și acolo, apa e o reflectare, o inițiere într-o realitate paralelă, pură, absolută. Transformarea universului odată cu ființa poetului, care trăiește la maximă intensitate sentimentul iubirii, continuă cu aspirația către înalt – „și privirea-n sus țâșni" –, către absolut, către înălțarea pe care o presupune dragostea. Curcubeul tăiat în două poate reprezenta idealul, infinitul, reunind două lumi – spirit și materie, viață și moarte, masculin și feminin. Imaginea este destul de asemănătoare cu cea creată de Tudor Arghezi în *Testament* – „Hotar înalt, cu două lumi pe poale" –, vorbind despre aspirația către înalt pe care și arta și iubirea o presupun.

Ciocârlia este un simbol al muzicii și al zborului, în același timp constituind singura imagine auditivă a textului. În ultima strofă, ființa poetului, fuzionând cu lumea, încearcă să se întoarcă la starea inițială, înaintea întâlnirii cu iubirea, dar acest lucru nu mai este posibil: „Mi-am dus mâna la sprânceană, la tâmplă și la bărbie,/ dar mâna nu le mai știe". Inițierea într-o altă lume a fost realizată, conducând la o transformare a eului, atât de radicală, încât revenirea la realitatea anterioară nu se mai poate produce. Realitatea erosului poate fi destul de înșelătoare – imaginea deșertului ilustrează tocmai iluziile și mirajele iubirii. În acest peisaj halucinant apariția leoaicei este necesară – confruntată cu visele și capcanele, iubirea capătă experiență, își domolește elanurile năvalnice, se maturizează.

Scanned with OKEN Scanner

Versificație și limbaj. Moduri și timpuri verbale

Poetul folosește versul liber, dar îl combină cu rima împerecheată, după un tipar care îi sporește muzicalitatea. Ingambamentul e prezent ca element modernist, într-o construcție lejeră și elastică, în care inovația și structura tradițională coexistă. Limbajul este unul simplu, fără neologisme, cu termeni uzuali, din marea masă a vocabularului. Expresivitatea sa constă în viziunea propusă, dincoló de mijloacele artistice, în vizionarismul lirismului propus de textul poeziei. Verbele la perfect simplu alternează cu cele la perfect compus și prezent, ținând cont de planurile poeziei. Perfectul simplu sugerează caracterul neașteptat al întâlnirii cu erosul, dar și brutalitatea ei, în timp ce perfectul compus subliniază imposibilitatea întoarcerii la starea inițială.

Concluzii

„Leoaică tânără, iubirea" este o poezie de dragoste, dar și una de viziune artistică, dezvăluind un mod nou de a concepe lumea și ființa poetului, ca o singură entitate, în interiorul căreia gravitează constelații și sentimente... Sintagma lirism vizionar e mult prea săracă pentru această concepție, atât de bogată și de eterogenă, în care universul devine lumea interioară a eului și ceea ce în mod normal înseamnă proiecție spre exterior a sinelui devine parte a eului, găsindu-și miraculos locul în această fuziune fantezistă.

POSTMODERNISMUL

Termenul „postmodernism" este încă ambiguu și complicat și a pătruns în literatura academică abia pe la mijlocul anilor '80, referindu-se la o vastă arie culturală ce cuprinde, pe lângă literatură, arta, arhitectura, muzica, filmul, sociologia, comunicațiile, moda, tehnologia etc. Postmodernismul desemnează perioada de după modernism, respectiv cam de după 1950 (în literatura americană și cea europeană, nu și la noi, unde a pătruns o dată cu generația '80), reluând multe idei ale modernismului, cum ar fi anularea granițelor dintre literatura joasă (de consum) și cea înaltă, hibridizarea genurilor și speciilor literare, accentul pus pe pastișă, parodie, bricolaj, ironie, ludic, reflexivitate, fragmentarea și discontinuitatea discursului narativ, ambiguitate, simultaneitate și

Scanned with OKEN Scanner

insistență, în mod deosebit, pe individul dezumanizat, descentrat. Diferă însă de modernism prin atitudine. Dacă modernismul sublinia tragismul acestor aspecte (individul dezumanizat sau fragmentarea), sugerând că numai arta – și, deci, și literatura – poate reda unitatea și coerența lor, postmodernismul le privește cu ironie, „jucându-se" cu ele. El implică cititorul în procesul creației, punându-l la lucru, solicitându-i memoria, atenția, spiritul critic și – mai ales – background-ul cultural. Altfel spus, literatura postmodernă cere un cititor avizat care poate în orice moment să-și acceseze bagajul de cunoștințe (din cele mai diverse domenii) pentru a se bucura în mod real de sublimul lecturii. Jocul de-a scriitorul, metaliteratura, intertextualitatea, autoreferențialitatea sunt, de altfel, principii predilecte în postmodernism; jocul cu cuvintele, procesul scrierii devin subiecte de roman (metaromanul) sau de poeme. Nu mai este important ce scrii, ci cum scrii, actul scrierii în sine.

Reprezentanți ai postmodernismului în literatura universală: Sylvia Plath, John Barth, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Vladimir Nabokov, Toni Morrison ș.a., iar în literatura română scriitorii generației '80: Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Florin Iaru, Alexandru Mușina, Nichita Danilov, Cristian Popescu, Simona Popescu, Sorin Preda ș.a.

Particularități ale poeziei postmoderne:

- demitizarea temelor și a viziunii poetice;
- implicarea biografismului, „coborârea poeziei în stradă", relativizarea normelor și a canoanelor;
- lirica va căpăta un caracter narativ, prozaic, evitând (în mod conștient) plasticizarea și metaforizarea limbajului;
- refuzul sentimentalismului, cultivarea ironiei, a spiritului ludic;
- amalgamarea stilurilor, tipurilor de texte și de literaturi;
- utilizarea unor forme de intertextualitate: pastișa, parodia, citatul, motoul, aluzia etc.

■ CIOCNIREA
de Mircea Cărtărescu

Curent, perioadă, epocă literară

Mircea Cărtărescu aparține așa-zisei generații optzeciste, care reprezintă primul val postmodernist din literatura română. Poet (*Faruri, vitrine fotografii, Poeme de amor, Totul, Levantul, Dragostea* etc.), prozator (*Nostalgia, Travesti, Orbitor*), gazetar și eseist (*Postmodernismul*

Scanned with OKEN Scanner

românesc), el comunică printr-o tehnică a vizualului virgin, aflat în veşnica vecinătate a palpabilului, a concretului, dar mai ales o tehnică a auditivului (după propriile mărturisiri), o lume în care biograficul şi inserţia imediată a realităţii solicită artistic stabilirea unei legături cu cititorul, prin familiaritate.

Poemul *Ciocnirea* face parte din volumul *Totul*, din 1985. Titlul volumului pare a contrazice o trăsătură a postmodernismului, care mizează, între altele, pe ideea fragmentării, a provizoratului, a incoerenţei discursului artistic (fără să se lamenteze însă, aşa cum procedau moderniştii, ci, mai mult, celebrându-le). Detaşarea nu este însă permanentă: tentaţia *totului* se produce numai sub impulsul creator; cuprinzând *totul*, poetul are ocazia să-l divizeze, să-l „mutileze" şi să-l reconstruiască după bunul plac.

Titlu. Temă. Elemente de compoziţie

Exaltând hibridizarea formelor şi a genurilor literare, postmodernismul apelează şi la mixarea stilurilor din diferite perioade şi zone literare, propunând de- şi re-contextualizarea lor artistică. Este ceea ce face Mircea Cărtărescu în poemul *Ciocnirea*, a cărui clară trimitere este la poezia lui Nichita Stănescu. Intertextualitatea este, de fapt, altă caracteristică a postmodernismului, ca şi demitizarea unor teme consacrate, fapte literare prezente în poemul discutat. Poezia la care se raportează textul este *Îmbrăţişarea* (de Nichita Stănescu), al cărei titlu s-a pervertit în *Ciocnirea*, sugerând impactul (în sens ironico-tragic) pe care îl are iubirea asupra protagonistului poveştii sau impactul realului asupra privirii. Tema este iubirea, desolemnizată şi ancorată (şi ea) bine în realul palpabil.

Textul lui Mircea Cărtărescu este construit din trei secvenţe cu nucleu narativ, inegale, dar unite prin ingambament.

Povestea începe banal – „am încercat să-ţi dau telefon, dar telefonul murise" –, continuă într-o notă realistic-grotescă (nepoetică, adică), pentru a culmina într-o halucinaţie a vizualului şi a fanteziei cu apropierea prin firul telefonului a celor două cartiere în care locuiesc îndrăgostiţii.

Spaţiul se comprimă, se contorsionează, de pliază şi se metamorfozează sub ochii poetului ca într-un colaj de imagini şi senzaţii. Aglomerarea de elemente concrete ale Bucureştiului – statuia lui C.A. Rosetti, Foişorul de foc, Strada Latină, miliţia etc. – sugerează

Scanned with OKEN Scanner

dezmembrarea spațiului și reconstrucția/recontextualizarea lui prin raportare la dorințele creatorului îndrăgostit. Gestul este amuzant și fantastico-delirant: „trăgeam de fir, încolăcindu-l pe braț, și deodată/ casa ta cu brâuri albe și roz ca o prăjitură de var/ apăru cu fereastra ta în dreptul ferestrei mele". Dincolo de ironia fantasmatică, poetul se delectează cu o voluptate a detaliului, a concretului.

Întâlnirea, ciocnirea are un efect devastator: „și ne-am apropiat din ce în ce mai mult/ până ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima/ mâncându-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sângele;/ ciobindu-ne șira spinării arzând..." (antilirismul și refuzul metaforei se pot observa prin comparația cu versurile lui Nichita Stănescu: „Oh, ne-am zvârlit, strigându-ne pe nume,/ unul spre celălalt, și-atât de iute,/ că timpul se turti-ntre piepturile noastre,/ și ora, lovită, se sparse-n minute").

Contopirea este totală (aluzie la mitul androginului), ca semn al uniunii pe rugul iubirii: „arzând cu trosnete, ca dați cu benzină/ arzând cu ghețuri albastre, cu stalactite de fum". Viziunea, încă o dată, este una parodică.

Limbaj. Metode și procedee artistice

La nivelul limbajului se pot remarca inserarea unor elemente care nu aparțin poeticului, ci cotidianului – *formol, a deșuruba, fier ruginit, viermi, șurubelniță, liță, bobine, sârmă, zdrelit* etc. –, dar și folosirea până la exces a sensurilor concrete, denotative ale cuvintelor (spre deosebire de sensurile metaforice și metafizice din poezia lui Nichita Stănescu).

Adoptată inițial de modernism și preluată ulterior și de postmodernism este renunțarea la majusculă pentru începutul unei propoziții/fraze noi sau pentru marcarea numelor proprii.

În general, metaforicul este evitat (întâlnim doar câteva metafore – „stalactite de fum", „aer ars", „smalțul ochilor"); singura figură de stil care domină este enumerația prin care se prezintă decorul citadin: „turtind farmaciile, cofetăriile, plesnind țevile de canalizare,/ încălecând asfalturile". Întâlnim și o personificare – „strada latină zâmbi" și câteva comparații: „aerul ars ca de fulger", „casa ta (...) ca o prăjitură de var".

Acumularea verbelor la gerunziu (*turtind, plesnind, încălecând, presând, făcând*) creează tensiunea expectativei și dinamizează contextul, contribuind la imaginea hiperbolică a gestului de retrasare a realului.

Scanned with OKEN Scanner

■ POEMA CHIUVETEI
de Mircea Cărtărescu

Curent, perioadă, epocă literară

Mircea Cărtărescu este considerat unul dintre vârfurile postmodernismului românesc, cu o activitate bogată ca poet, prozator şi teoretician. În cea din urmă calitate, realizează o sinteză a curentului al cărui exponent este în eseul *Postmodernismul românesc*, inventariind, după cum urmează, o serie de trăsături care transpar, în ciuda ambiguităţii şi multitudinii de accepţii ale termenului: „Eliberarea poeziei de metafizică, de transcendent, coborârea ei «în stradă», în realitatea cotidiană, haotică, fluidă, revenirea narativităţii, a impurităţii, a hazardului, a criteriilor metaestetice, renunţarea la metaforă şi la imaginea elaborată în favoarea inflexiunilor lingvistice ale vorbirii cotidiene (...), dependenţa textului literar de personalitatea, biografia şi experienţele reale ale autorului, chiar neînsemnate şi puţin semnificative pentru ceilalţi – toate aceste trăsături sunt astăzi bunuri generale alè poeziei lumii, uşor de regăsit în orice spaţiu cultural." (Mircea Cărtărescu, apud Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Braşov, Ed. Aula, 2002, p. 179.) .

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie

Ceea ce se remarcă în primul rând la stilul lui Mircea Cărtărescu este abilitatea de a mânui limbajul, folosindu-se de natura sa reflexivă, introspectivă şi ironic-detaşată în acelaşi timp. Dincolo de aparenta familiaritate a versurilor, de nota personală care se întrevede în orice scriere a sa, sensurile pastişelor sale ascund o atitudine livrescă şi demitizantă.

Poema chiuvetei face parte dintr-un ciclu – *Idile* – cuprins în volumul *Totul*, din 1985. Ciclul conţine poezii de dragoste în care se conturează, într-o tonalitate ironică şi ludică, viziunea asupra sentimentului menţionat. Un astfel de text în care se cultivă cu luciditate, spirit livresc şi atitudine parodică realul, concretul, cotidianul este şi *Poema chiuvetei* în care se întrevede clar replica personală şi originală a lui Mircea Cărtărescu la poemul eminescian *Luceafărul* (în virtutea intertextualităţii, este ascunsă în subtext schema *Luceafărului*). De altfel, criticul Radu G. Ţeposu îl clasează pe poet, în *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, în categoria vocilor cotidianului prozaic şi bufon. „Prin această ipostaziere se încearcă o redefinire a limbajului poetic" prin coborârea în infernul cotidian, în banalul

Scanned with OKEN Scanner

anonim al concretului. Astfel, temele esențiale ale literaturii anterioare sunt revizuite în cheie ironică ori parodică, iar dragostea devine o comedie a cuvântului.

Titlul poemului care ascunde o intenție ludică sugerează, în spirit postmodernist, faptul că recuzita este una apoetică, din universul obiectelor casnice, motiv pentru care și specia literară este atipică – *poemă* (aluzie la numele feminine din titlurile marilor povești de dragoste). Astfel umanizate, obiectele umile devin protagonistele unei istorii romanțioase.

Alegoria vizibilă în *Luceafărul* eminescian este transcrisă aici într-o tonalitate ludică, prin imagini desacralizate, punându-se în antiteză un inventar al motivelor de factură romantică și unul al motivelor voit neromantice. Din cercul absolutului romantic fac parte *steaua galbenă, regatul, crăiasa, jocul dragostei* etc., iar în opoziție stau „obiectele" lirice din universul casnic, din sfera culinară: *chiuvetă, mușama, tacâmuri* etc.

Tema este reprezentată, așadar, de incompatibilitatea erotică dintre steaua galbenă și chiuvetă, căci cei doi protagoniști ai scenariului liric provin din universuri existențiale care se exclud reciproc. Ambiguitatea interregn amintește și de poemul lui Ion Barbu *Riga Crypto și lapona Enigel*.

Reperele spatio-temporale din incipitul *Luceafărului* sunt parodiate, atmosfera de basm desacralizată alunecând direct în anodin: „într-o zi" povestea se derulează în „colțul geamului de la bucătărie".

Solitudinii eminesciene îi corespund aici mica bârfă și tânguirea amoroasă (amintind de lamentațiile Văcărești), căci personajul îndrăgostit se confesează *mușamalei* și *borcanului de mușt*ar (vecini și martori ai suferinței) și „se plânse tacâmurilor ude" (receptori accesibili și deja aflați în nota lacrimală).

Mărturisirea sentimentului este realizată prin invocare (asemenea *Luceafărului*, în care chemarea ritualică a fetei este triplă), în cheie parodică: „stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit/ tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el/ vasele cu resturi de conservă de pește/ te-au și îndrăgit". Ultima încercare, marcată prin imperativul cu rol de invitație *vino*, schițează un univers întors, cu o alură suprarealistă, de farsă tragi-comică: „vino și ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum/ crăiasă a gândacilor de bucătărie".

Scanned with OKEN Scanner

A doua parte a poemului explică drama incompatibilității, în plan ontologic, dar și lingvistic: „dar vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări/ căci ea iubea o strecurătoare de supă.../ și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi". Interjecția *vai!* conferă valoare exclamativă întregii secvențe, parodiind lamentațiile poeziei anterioare, iar prin ironie și exhibarea sentimentului poetul recurge, în fapt, la o atitudine antidiscursivă și antisentimentală. Din acest punct de vedere, Andrei Bodiu observa că „poemul lui Cărtărescu devine polemic nu față de o operă anume, ci față de filosofiile poetice care îl precedă. Această nouă filosofie va fi îmbrăcată în «staniolul» postmodern al ironiei". (Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu – monografie*, Brașov. Ed. Aula, 2000, p. 28.)

Finalul scenariului îl aduce în prim-plan pe naratorul poveștii, „gaura din perdea", dispus la o confesiune: „...cândva în jocul dragostei m-am implicat și eu,/ eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste./ am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată". Implicarea directă în „jocul dragostei" autentifică autoritatea naratorului, căci numai trăit jocul poate fi înțeles pe deplin. Alunecarea în fantezie, în vis, este însă refuzată – „dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari/ și tot ce a fost mi se pare un vis" –, pentru că iubirea împlinită nu este posibilă decât în plan terestru, prozaic, autorul-narator alunecând din lirica vieții în proza vieții.

Limbaj. Procedee și mijloace artistice. Rolul modurilor și al timpurilor verbale

Textul are forma unui monolog liric, cu inserții de monolog adresat prin invocații și exclamație, recurgând și la tehnica decupajului din realitatea banală.

La nivel lexical, textul este organizat în funcție de două arii semantice aflate în opoziție, al iubirii (*se îndrăgosti, stea, vis, noapte*) și al spațiului casnic (*sifon, strecurătoare, conservă, mușama*), folosindu-se atât expresii populare (*sorbind-o din ochi*), cât și neologisme (*paratrăsnete, nichel, centrale electrice*).

Epitetele (unele cromatice) „mică stea galbenă", „superbă dacie crem", alături de metaforele din zona cromatică – „punându-ți auriul" – și personificări – „se confesă", „mărturisi", „se plânse", „se chinuia", „să-și pună întrebări" –, contribuie la conturarea universului ambiguu în care utopia romantică s-a disipat.

Scanned with OKEN Scanner

Tot în spirit postmodernist, poetul nu este interesat de versificație ori de punctuație, folosindu-le aleatoriu.

Predominanța perfectului simplu („căzu", „iubi", se confesă", „se plânse", „mărturisi", „făcu") dinamizează narațiunea lirică, dar o și banalizează, întreruptă de câteva forme de imperfect, cu aluzie la neîmplinirea sentimentului erotic („iubea", „se chinuia") și de perfectul compus, timp al acțiunii încheiate, ireversibile („nu a răspuns", „am iubit", „a fost").

Concluzie

Recursul la parodie, la comedia limbajului, obiectivarea personajelor lirice, demitizarea unor teme, spații, idealuri romantice, tonalitatea ludică, relativizarea absolutului, îmbinarea registrelor stilistice, ștergerea accentelor existențiale, intertextualitatea reprezintă repere care asigură încadrarea în postmodernism a textului *Poema chiuvetei*, de Mircea Cărtărescu.

Scanned with OKEN Scanner

PROZA

BASMUL

Basmul (sau povestea) este definit ca o specie a epicii populare sau culte, de regulă în proză, cu personaje şi întâmplări supranaturale, în care se poartă o luptă între bine şi rău încheiată prin victoria forţelor pozitive asupra celor negative. (Există însă şi excepţii: de pildă, basmul popular *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*.) Basmul are o răspândire universală şi reprezintă una dintre cele mai vechi forme de literatură populară transmisă oral. Între culegătorii faimoşi de basme îi putem enumera pe Ch. Perrault (secolul al XVII-lea), fraţii Grimm (începutul secolului al XIX-lea), H. Ch. Andersen (mijlocul secolului al XIX-lea), iar în ţara noastră pe P. Ispirescu (1882 – *Legendele sau basmele românilor*), I. Pop Reteganul (1888 – *Poveşti ardeleneşti*), Al. Vasiliu, Ov. Bârlea ş.a.

Originile basmului se află în folclor şi orice basm are o compoziţie tipică: formule narative, tipar narativ, personaje-cheie şi conţinut universal.

Spre deosebire de basmul popular (al cărui tipar este respectat aproape întotdeauna), basmul cult poartă amprenta originalităţii autorului său.

Autori de basme culte în literatura română sunt Mihai Eminescu (iniţiatorul speciei, la noi), Ion Creangă, Ioan Slavici, Alexandru Odobescu.

BASMUL CULT

■ POVESTEA LUI HARAP-ALB
de Ion Creangă

Curent, perioadă, epocă literară

Conceptul de *literatură a marilor clasici* (categorie în care se înscrie şi Ion Creangă) este de dată recentă, fiind introdus oficial într-un al

treilea volum dintr-o istorie a literaturii române realizată de Academia Română (1971), delimitând perioada dintre 1867 şi 1885. În 1867 apare revista *Junimii – Convorbiri literare* –, în care se impune o vârstă estetică nouă şi în care publică Maiorescu, Eminescu, Slavici, Caragiale, Creangă, activitatea revistei fiind întreruptă, din diverse motive, în jurul anului 1885. Termenul de *mare clasic* nu are o accepţie tipologică, şi nici nu se referă la un curent literar, fiind înţeles în sens axiologic, drept reper fundamental în evoluţia literaturii române. Este un moment în care literatura noastră oferă un grup masiv de creaţii literare de valoare universală.

Opera lui Ion Creangă are dimensiuni relativ restrânse, primele sale scrieri (poveşti şi povestiri didactico-moralizatoare precum *Inul şi cânepa*, *Păcală*, *Ursul păcălit de vulpe*) sunt publicate în manualele şcolare, dovedind o bogată substanţă artistică ce anunţă scrierile de maturitate publicate între 1875 şi 1883 (nouă poveşti, o nuvelă, *Moş Nichifor Coţcariul*, şi povestiri: *Moş Ion Roată, Popa Duhu, Ion Roată şi Vodă Cuza, Cinci pâini* etc.). Din proza aparent memorialistică, *Amintiri din copilărie*, apar primele trei părţi în 1881-1882, iar ultima, postum, în 1892.

Poveştile au, poate, rolul cel mai important în receptarea operei lui Ion Creangă, în definirea personalităţii sale creatoare, pentru că ele i-au adus renumele de „scriitor poporan", de culegător de poveşti pe care le-ar fi stilizat. Abia în 1938, când apare monografia lui G. Călinescu, se înlătură această prejudecată, Creangă fiind socotit şi în basme un autor cult prin excelenţă. Dar, deşi autor cult, el nu procedează precum Eminescu, scriitor care impunea propriile mituri, teme, ci extrage substanţa folclorică a basmului, păstrând într-o oarecare măsură tematica, motivele, stereotipiile, dar urmărind efecte estetice.

Între poveştile cu nucleu realist în care personajele se comportă precum şugubeţii locuitori ai Humuleştiului (*Dănilă Prepeleac, Povestea lui Stan Păţitul, Ivan Turbincă*), *Povestea lui Harap-Alb* pare cea mai apropiată de tiparul folcloric.

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie

Povestea sau basmul (< slava veche, „născocire", „scornire") este definită ca o specie a epicii populare sau culte (de regulă în proză), cu personaje şi întâmplări supranaturale, în care se poartă o luptă între bine şi rău încheiată, de obicei, prin victoria forţelor pozitive asupra celor negative.

Scanned with OKEN Scanner

Titlul indică statutul eroului, temporar slugă (harap) a Spânului. Adjectivul *alb*, în contrast cu poziția sa de harap („om cu pielea și părul de culoare neagră"), sugerează falsa identitate, schimbată în finalul basmului. Tema este cea tradițională, a luptei dintre bine și rău.

Să urmărim însă firul poveștii lui Harap-Alb, pentru a observa în ce măsură se conformează modelului popular, pentru că, în ceea ce privește fantasticul, este foarte clară intenția lui Ion Creangă de a parodia relația dintre lumea reală și cea supranaturală (același lucru se întâmplă și în basmele amintite mai sus). Timpul și spațiul acțiunii sunt în mod vădit vagi, respectând convențiile basmului popular, ca și formulele introductive, mediane și finale. Aventura lui Harap-Alb este una inițiatică și, din acest motiv, cei mai mulți comentatori au văzut în acest basm un *Bildungsroman* (un roman al formării).

Particularități. Caracterizarea personajelor

„Infernul" în care trebuie să coboare (parte esențială a ritualului de inițiere) este reprezentat de renunțarea la statutul de fiu de împărat și, implicit, la acela de erou, lucru nu foarte dificil, căci, de-a lungul călătoriei, rareori se manifestă ca un erou și, în plus, are în permanență un ghid (calul năzdrăvan) care îl sfătuiește și îl apără, ivindu-se apoi, pe parcurs, tot soiul de ființe ajutătoare (Sf. Duminică, cei cinci prieteni, crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor, până și fata împăratului Roșu, cea care îi va reda în final statutul pierdut).

Formula inițială – „cică era odată, într-o țară un craiu" – este necesară pentru a delimita realitatea cititorului/ascultătorului de lumea miraculoasă în care pătrunde acesta. Evenimentul care dereglează echilibrul inițial al lumii basmului este iminenta îmbătrânire a lui Verde-împărat, care solicită un moștenitor. Formulele stereotipe nu se opresc aici: Verde-împărat are trei fiice, fratele lui are trei feciori, fiecare dintre cei trei feciori își încearcă norocul pe drumul inițierii și doar cel mai mic pare a trece de primul obstacol. Momentan nu-i cunoaștem numele; este doar „fiul craiului cel mai mic" (nici în basmele populare eroii nu au nume ori poartă denumirea generică Făt-Frumos/Prâslea), fiu care nu se remarcă prin curaj ori istețime, ba mai mult, se comportă descurajant pentru un erou de basm: se face roșu, plânge, „lovit fiind în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său", o gonește pe Sf. Duminică ipostaziată într-o apariție misterioasă care îi promite ajutorul, lovește cu necaz „răpciuga de cal grebănos" de care

Scanned with OKEN Scanner

se îndoieşte profund că ar fi potrivit („să-l ieu, ori să-i dau drumul? Mă tem că m-oiu face de râs. Decât cu aşa cal, mai bine pedestru").

Umilinţa – trăsătură necesară unui erou de basm – nu este nici măcar mimată. Inaderenţa la miraculos – cu sensul folosit de T. Todorov, adică eveniment inexplicabil (T. Todorov clasifică evenimentele neobişnuite în trei categorii: straniul – evenimentul explicabil prin vis, halucinaţie, fantezie, delir etc., miraculosul – evenimentul inexplicabil – şi, la limita dintre cele două, fantasticul – ezitare între explicabil şi inexplicabil, între real şi ireal, între straniu şi miraculos; cf. T. Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Buc., Ed. Univers, 1973) – este evidentă în cazul acestui antierou şi se va manifesta de-a lungul întregului basm. Singura sa putere supranaturală este aceea de a înţelege glasul calului şi al celorlalte fiinţe ajutătoare, neavând însă capacităţi de a se metamorfoza, de a anticipa anumite situaţii, de a se lupta făţiş cu forţele negative.

Nici craiul – tatăl celor trei feciori – nu se înscrie în tipologia clasică: este ironic („mai ştii păcatul, poate să-ţi iasă înainte vrun iepure, ceva... şi popâc! M-oi trezi cu tine acasă, ca şi cu frate-tău"), apelează la efectul paremiologic, este neîncrezător în forţele fiului cel mic, ba chiar cârcotaş: „Bun sosit la noi, voinice, zise craiul *cam cu jumătate de gură* [s. n.]. Dar aista cal ţi l-ai ales?..."

Una dintre acţiunile tipice basmului (vezi, în acest sens, teoria lui V. I. Propp în *Morfologia basmului*, Buc., Ed. Univers, 1970, care încearcă să identifice o reţetă universală pentru construirea basmelor), şi anume plecarea unuia dintre membrii familiei de acasă, s-a înfăptuit. Interdicţia (o altă acţiune tipică) este clară: „să te fereşti de omul roş, iară mai ales de cel spân", iar feciorul – dând ascultare părintelui său – reuşeşte să-l evite pe Spân de două ori. A treia oară (din nou cifra magică trei), în mijlocul labirintului din pădure, decide să ignore povaţa şi să accepte ajutorul Spânului. Departe de a oferi un fir al Ariadnei, Spânul este primul personaj din categoria forţelor răului. Rolul său trebuie discutat în termeni dihotomici. Este, într-adevăr, un personaj malefic, dornic să se substituie fiului de crai, dorind totodată şi moartea acestuia, dar în acelaşi timp are un rol extrem de important în maturizarea şi iniţierea eroului nostru. El este cel care îl va boteza *Harap-Alb* şi care îi va prezice într-un fel destinul (în jurământ, Spânul îi indică: „atâta vreme să ai a mă sluji, până îi muri şi iar îi învie"). Rolul Spânului este, de altfel, subliniat şi de spusele calului: „Şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată pentru că fac pe oameni să prindă la minte..."

Scanned with OKEN Scanner

Naivitatea fiului de împărat (care se lasă prea ușor convins de Spân) trebuie corelată cu atitudinea de antierou de la începutul drumului. Experiența nu l-a călit încă și intrarea în fântână marchează o nouă etapă în devenirea sa ca erou.

Valoarea simbolică a fântânii a fost semnalată de numeroși comentatori, unii văzând în ea un echivalent al grotei, al peșterii din interiorul labirintului (vezi Florin Ioniță, *I. Creangă: „Povestea lui Harap Alb"*, în *Limbă și Literatură*, I/1995, p. 94) sau al Athanorului, Athanorul fiind un fel de cuptor în care alchimiștii își închipuiau că pot regenera cosmosul, că pot transforma metalele nevaloroase în aur și că pot obține piatra filosofală, cea care conține *spiritus mundi* (spiritul lumii). De aceea „Spânul este cauza imediată a două morți ale eroului nostru: prima când îi dă numele de inițiat, de Harap-Alb, adică îi omoară vechea individualitate profană, regenerându-l, în sensul exact etimologic al cuvântului, îl *regenerează*, îl naște din nou (...); a doua oară la sfârșit, când îi taie capul, cauzându-i transfigurarea finală" (Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de aur*, Buc., Ed. Rosmarin, 1996, p. 298).

Așadar, în fântână are loc o transmutație simbolică: intră fiul de crai și iese Harap-Alb, schimbarea identității fiind un pas necesar în parcursul inițiatic.

Alte câteva acțiuni tipice au avut loc: încălcarea interdicției, iscodirea, divulgarea, vicleșugul, complicitatea (victima se lasă înșelată, ajutându-și astfel, fără să vrea, dușmanul). Formulele mediane sunt și ele tipice basmului popular: „Dumnezeu să vă ție, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este", „Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea și vă rog s-ascultați".

Ajunși la curtea împăratului Verde, substituirea feciorului de crai este acceptată, căci împăratul nu bănuiește nimic (numai fetele parcă simt înșelăciunea) și urmează îndeplinirea unor probe, trei fiind suficiente în mod obișnuit pentru desăvârșirea inițierii. Dar, în primul rând, probele se multiplică și, în al doilea rând, cel care trebuie să treacă probele nu este fiul de împărat (actualmente Spânul), ci sluga acestuia, adevăratul crai, ajutat fiind, și de această dată, de calul năzdrăvan și de Sf. Duminică. Primele două probe sunt completate și de testul loialității: pielea cerbului este dorită de numeroși crai și împărați care îi promit lui Harap-Alb recăpătarea statutului pierdut.

Proba a treia complică acțiunea basmului (element de originalitate), terminată deja în basmul popular, după realizarea ultimei probe.

Scanned with OKEN Scanner

Celor două ființe ajutătoare întâlnite pe drum (crăiasa furnicilor și crăiasa albinelor) li se adaugă cinci personaje fabuloase (individualizate prin hiperbolă), desprinse parcă din lumea mitologică a *Amintirilor*, personaje care sunt umanizate prin comportament, prin gest, prin psihologie, dar mai ales prin limbaj (alt element de originalitate). Prietenii lui Harap-Alb se ceartă, vociferează, critică, ironizează precum țăranii din Humulești ori Fălticeni, iar acest colaj rezultat din combinarea unei structuri realiste cu schema basmului popular produce un efect comic.

Individualizarea personajelor (lui Gerilă i se face un portret fizic, Ochilă este prezentat într-o notă hâtră de către Harap-Alb) nu este, din nou, specifică basmelor populare, unde eroii sunt prezentați printr-o singură trăsătură și se înscriu într-o unică tipologie.

Revenind însă la firul poveștii, observăm că a treia probă se complică la rândul ei, presupunând noi probe, finalizate cu încercarea la care îl pune chiar fata deja cucerită. Proba din urmă – aducerea elementelor magice, apa vie și apa moartă, precum și a celor trei smicele de măr dulce – îi revine însă calului, situație ușor ambiguă, pentru că lupta nu se duce între potențialii oponenți (Harap-Alb și fata de împărat), ci între ajutoarele acestora (turturica și calul).

Spre finalul basmului ne aflăm în plin miraculos (cu sensul menționat mai sus, folosit de T. Todorov): furios că i-a fost deconspirată adevărata identitate, Spânul se repede la Harap-Alb și-i taie capul, fiind, la rândul lui, răpus de calul năzdrăvan. La prima vedere, gestul pare lipsit de logică: eroul inițial – actualul Harap-Alb – moare și este apoi înviat cu ajutorul elementelor magice de către fata împăratului Roșu. Actul este însă necesar, căci, în mod simbolic, reprezintă încheierea drumului inițiatic, maturizarea fiului de crai și transformarea lui în adevăratul erou. Este moartea lui Harap-Alb și renașterea tânărului crai. De reținut că cel care concretizează cea de-a doua moarte a lui Harap-Alb este tot Spânul, autorul primei morți și al botezării celui pornit pe calea inițierii.

Stil. Limbaj

Umanizarea fantasticului prin comportament, gestică, psihologie, limbaj demonstrează, alături de mulțimea covârșitoare a detaliilor, abundența dialogului, a proverbelor, a vorbelor de duh, caracterul cult al basmului și originalitatea sa. Mai toate personajele basmului se comportă și vorbesc moldovenește, subordonându-se tipologiei țăranului din *Amintiri*.

Scanned with OKEN Scanner

Situațiile dramatice prin care trec eroii sunt tratate într-o manieră comică, iar supranaturalul este văzut – ca în mai toate poveștile sale – în mod prozaic.

O notă importantă a stilului o reprezintă oralitatea dată de numeroase exclamații, interjecții, verbe imitative, expresii narative tipice: *și hai! hai! hai! hai!; Măi, Păsărilă, iacătă-o, ia!; și popâc!; și când să pună mâna pe dânsa, zbrr!; și atunci; în sfârșit; și apoi* etc.

■ DĂNILĂ PREPELEAC

de Ion Creangă

Curent, perioadă, epocă literară

Opera lui Ion Creangă se încadrează în literatura marilor clasici, cu înclinație pentru povestirea și tradiția orală, populară. Deși sursa basmelor se află în creația populară, în narațiunile lui Creangă se observă o muncă temeinică asupra textului (el are o construcție estetică, prea puțin accentuată la creatorul popular), trăsătură consolidată, probabil, de întâlnirea cu Eminescu și de participarea la ședințele *Junimii*.

Prozele lui se află între realism și clasicism (G. Ibrăileanu interpreta chiar primele povești – *Soacra cu trei nurori, Capra cu trei iezi, Prostia omenească* – drept nuvele realiste), cu semnificații de ordin epic și moral. Basmele au fost publicate între 1875 și 1878 în revista *Junimii – Convorbiri literare*.

Titlu. Temă. Elemente de construcție și compoziție

G. Călinescu spune că multe dintre basmele lui Ion Creangă pot fi rezumate printr-un proverb (pentru că păstrează semnificația morală specifică basmului popular). Astfel, *Dănilă Prepeleac* se potrivește zicalei „prostul are noroc", *Povestea lui Stan Pățitul* prezintă diferențele dintre bărbat și femeie, iar *Povestea lui Harap-Alb* demonstrează că omul de soi ni se relevă, indiferent de strai sau de condiția socială.

Titlul preia numele personajului principal, Prepeleac fiind, de fapt, o poreclă (substantivul *prepeleac* denumește un trunchi de copac cu crengile scurtate, în care se pun oalele spălate) ce sugerează condiția umilă a lui Dănilă.

Formula inițială (o variantă a formulări tradiționale) „Erau odată într-un sat doi frați și amândoi erau însurați" și cea finală, „Iară Dănilă Prepeleac (...) a mâncat și a băut și s-a desfătat până la adânci bătrânețe,

Scanned with OKEN Scanner

văzându-şi pe fiii fiilor săi împrejurul mesei sale" (în cheie realistă, pentru că el *nu mai trăieşte şi astăzi*), încadrează naraţiunea. O serie de poveşti (*Dănilă Prepeleac, Povestea lui Stan Păţitul, Ivan Turbincă*) se situează între nuvelă şi basmul propriu-zis, pentru că fabulosul este prezent, însă naratorul îl mimează, înlăturându-i inocenţa specifică basmului popular. În acest sens, *Dănilă Prepeleac* poate fi despărţit în două fragmente narative distincte: prima parte, totalmente nuvelistică, prezintă povestea celor doi fraţi – unul bogat, căsătorit, dar fără copii, şi, în antiteză, celălalt sărac, şi el căsătorit, dar cu o droaie de copii –, iar a doua parte povesteşte rătăcirea prin pădure (echivalentul celuilalt tărâm, al puterilor transumane), unde autorul începe să parodieze fantasticul.

Particularităţi

Scriitorul insistă în prima parte pe naivitatea şi eşecurile repetate ale lui Dănilă, care, la sfatul fratelui său (instigat de nevastă), hotărăşte să-şi vândă boii pentru a-şi cumpăra o căruţă nouă. Schimburile păguboase succesive trimit la o altă poveste – *Prostia omenească* –, pentru că în final el rămâne cu o „pungă goală". Mai mult, cerând pentru ultima dată carul cu boi al fratelui său, taie un copac, în ideea că acesta se va prăbuşi direct în car, ceea ce se întâmplă, dar – fatalitate! – nu cade în, ci peste căruţă, pe care o face praf, omorând şi boii. De supărare, Dănilă se afundă în pădure, rătăcind o vreme (pădurea este simbolul labirintului), pentru ca, la un moment dat, ajungând lângă un lac, să piardă şi toporul pe care îl aruncă după nişte „lişiţe" ce pluteau pe apă. Se întoarce în sat, ascunzând adevărul fratelui său, îl roagă să-i împrumute şi iapa, dar este refuzat, cu sugestia să se călugărească mai degrabă decât să necăjească oamenii şi să-şi chinuiască nevasta şi copiii. El fură iapa şi o secure şi se întoarce în pădure pentru a recupera toporul aruncat în iaz (instrument care a deschis poarta către un alt tărâm), însă aici „îi trăsni prin cap (...) că el ar fi bun de călugăr, după vorbele frăţâne-său", şi, prin urmare, iniţiază construcţia unei mânăstiri chiar pe pajiştea din faţă lacului.

Este momentul declanşării neprevăzutului. Din plin realism, trecem în supranatural, căci iazul este lumea dracilor, iar aceştia nu pot permite construirea unei mânăstiri pe teritoriul stăpânit de ei. Parodierea fabulosului prin simularea normalităţii este evidentă (autorul ironizează nu numai motivul folcloric al diavolului care-şi bagă peste tot coada, ci şi mitul pactului cu diavolul: primul drac este trimis să negocieze,

Scanned with OKEN Scanner

oferindu-i lui Dănilă un sac plin cu bani). Personajele supranaturale au, la Creangă, mai mult atribute umane, şi nici dracii nu se îndepărtează de această tipologie: deşi au puteri magice, sunt creduli, uşor de manipulat, naivi (lumea basmului nu mai este omogenă şi nici spaţiul, ca în primele poveşti).

Dănilă este provocat la îndeplinirea unor probe (mai multe decât trei) de către un al doilea drac (trimis de stăpânul iadului să recupereze banii daţi prea uşor). El trebuie să înconjoare cu iapa în spinare iazul de trei ori (cifra 3 este reluată pe parcursul basmului), să se întreacă în fugă şi să se ia la trântă, să chiuie. Cum între timp, în urma experienţelor acumulate, „Dănilă mai prinsese acum la minte", el reuşeşte să treacă peste probe prin isteţime (atribut rar invocat în basmele populare), ajungând să râdă el de prostia dracului. Puterile magice sunt – prin parodie – transferate asupra eroului nostru, căci însuşi Scaraoschi, stăpânul iadului, constată că „nu-i de şuguit cu vrăjitorul acesta". Al treilea drac este trimis pentru a-l înfrânge pe Dănilă prin proba aruncării buzduganului, pe care Dănilă o contracarează prin şiretenie, apelând la naivitatea dracului care nu doreşte să piardă buzduganul. Pentru că nu izbuteşte, un ultim drac (voluntar!) îl provoacă la o întrecere în blesteme, pe care Dănilă o va trece cu ajutorul copiilor săi (o altă ironie a autorului).

Caracterizarea personajului principal

Ca în majoritatea basmelor, personajele au o încărcătură simbolică. Nici Prâslea, nici Făt-Frumos, Dănilă pare desprins din lumea *Amintirilor*, reprezentând omul naiv, sărac, a cărui prostie este satirizată în prima parte. Într-un fel, şi el parcurge, asemenea oricărui erou de poveste, un drum iniţiatic în care să-şi dovedească puterile şi calităţile (labirintul pădurii în care rătăceşte este o treaptă iniţiatică, la fel ca şi întâlnirea cu dracii, corespunzătoare coborârii în Infern). În a doua parte a basmului, „Dănilă mai prinsese la minte" şi este capabil să înşele forţele demonice din iaz, devenind, din păcălit în lumea reală, un păcălitor.

Stil. Limbaj

Ceea ce se remarcă în primul rând în literatura lui Ion Creangă este detaşarea umoristică în contemplarea lumii. Gestica personajelor, umanizarea fantasticului, oralitatea limbajului, teatralitatea atitudinilor indică o regie de comedie. De altfel, comicul este trăsătura fundamentală a operei sale, alături de oralitate (dată de numeroasele expresii şi locuţiuni

Scanned with OKEN Scanner

populare – *na-ți-o frântă că ți-am dres-o, a căsca gura, a prinde la minte, a-și ține firea, a căsca o gură cât o șură, a-i ieși ochii din cap cât cepele...* – interjecții – *hârți, scârț, na, mă, iaca, dă, ptiu, ei, prr, zvârr* etc. –, proverbe și zicători – „frate, frate, dar pita-i cu bani", „sângele apă nu se face", „tot un bou ș-o belea", „am scăpat de dracu și-am dat peste tată-său", „nevoia învață pe cărăuș" etc. –, regionalisme: *teleagă, hreapcă, a tufli, cușmă, a șugui, costișă, a smomi* ș.a.m.d.).

Creangă este un autor de basme culte prin excelență, distanțându-se de folcloriștii care publicau basmele așa cum le culegeau din popor, pentru că elimină redundanțele, armonizează narațiunea și țintește efecte de ordin estetic. Se deosebește și de Eminescu, Slavici, Caragiale, care porneau de la modelul folcloric, însă creau opere originale, transformând și prelucrând materialul în viziune cultă. El nu operează esențial modificări în modelul popular, ci îl dezvoltă pe cont propriu, păstrând caracterul folclorului. (Eminescu, de pildă, folosea povestea drept pretext pentru a o transforma într-o narațiune fantastică, romantică.)

Deși sunt păstrate semnificațiile morale din basmele tradiționale, în basmele lui Creangă realul concurează fabulosul, văzut, oricum, din perspectivă parodică.

Originalitea basmului cult este dată și de atipicul personajelor, de multiplicarea probelor, de îndepărtarea de la șabloanele basmului (nu mai apar feți-frumoși, zmei, împărați...), de preponderența dialogului și a monologului.

POVESTIREA

Povestirea este specie a genului epic, în proză, relatând faptele din punctul de vedere al unui narator care poate fi martor sau participant la evenimentul povestit (are, deci, un caracter subiectiv). Povestirea urmărește un singur fir epic, interesul concentrându-se asupra situației, asupra prezentării acțiunii (și nu asupra personajelor, ca în nuvelă). Relația dintre narator și cititor/ascultător este mai directă și mai strânsă decât în cazul altor specii. Această relație se realizează prin *oralitate* (ceremonial care cuprinde prezentarea și apariția povestitorului, motivarea împrejurărilor care declanșează povestirea, formulele de adresare) și prin atmosfera povestirii (stimulând atenția și emoția cititorilor,

Scanned with OKEN Scanner

menținând suspansul). Timpul faptelor relatate este situat în trecut, iar sensul etic, simbolic poate să fie transmis de narator sau să fie dat la iveală de însăși desfășurarea evenimentelor. Elementele mitice sunt mai numeroase în *povestire* (lume veche, întâmplări mai de demult etc.) decât în *nuvelă*, unde predomină realismul, istoricul, biograficul. Cu toate acestea, uneori este greu de trasat o linie fermă între cele două specii.

Reprezentanți ai povestirii în literatura universală sunt Geoffrey Chaucer, Giovanni Boccaccio, E.T.A. Hoffman, Ivan Turgheniev, Emile Zola, iar în literatura română Vasile Alecsandri, Ion Creangă, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Ștefan Bănulescu ș.a.

Un tip special de povestire este *povestirea în ramă sau povestirea în povestire*. Vorbim despre acest tip atunci când povestirea unui narator (care este, de obicei, personaj sau martor la evenimentele relatate) este inclusă într-o altă povestire a altui narator/povestitor, cea de-a doua reprezentând *rama* sau cadrul primei povestiri. De ex., în *Lostrița*, de V. Voiculescu, prologul și epilogul ce aparțin naratorului inițial constituie cadrul poveștii propriu-zise, narate de așa-zisa „voce a poporului" (reprezentată și ea de un povestitor). În *Fântâna dintre plopi*, din vol. *Hanu Ancuței*, de M. Sadoveanu, partea de început și cea de sfârșit (narate de către un personaj de la han) devin rama povestirii căpitanului Neculai Isac, transformat în al doilea narator.

Un alt exemplu celebru este cel al istoriilor orientale *O mie și una de nopți*. Timpul narativ se situează într-un plan al trecutului, modalitatea preferată de relatare fiind evocarea. Povestirea în ramă beneficiază și de un spațiu privilegiat și ocrotitor (de ex, hanul), în care mai mulți povestitori relatează întâmplări pilduitoare, respectând un ceremonial prestabilit și desfășurând o artă a discursului memorabil. Interesul nu se centrează în jurul personajelor, ci asupra situației neobișnuite relatate, de unde rezultă caracterul etic exemplar al povestirii.

■ FÂNTÂNA DINTRE PLOPI (vol. *Hanu Ancuței*)
de Mihail Sadoveanu

Curent, perioadă, epocă literară

Cele două laturi ale personalității artistice a lui Sadoveanu – cea de creator (și de cel mai de seamă reprezentant) al romanului istoric românesc și cea de ilustru povestitor – sunt coordonatele unei opere im-

Scanned with OKEN Scanner

presionante prin vastitate şi diversitate, operă consolidată de-a lungul a peste cinci decenii de activitate creatoare.

Ca exponent al secolului al XX-lea, el este contemporan cu Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Lucian Blaga sau Tudor Arghezi, dar se deosebeşte tematic de aceştia, impunându-şi propria viziune asupra lumii, a omului sau a societăţii.

Înainte de a fi romancier, el este recunoscut ca excepţional povestitor, ciclurile şi volumele de povestiri *Dureri înăbuşite, Crâşma lui Moş Precu, La noi în Viişoara, Bordeeni, Ţara de dincolo de negură* anunţând excelenta operă de maturitate, *Hanu Ancuţei* (1928).

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie

Ca specie literară cultă, povestirea se defineşte drept o naraţiune subiectivizată, în care naratorul/povestitorul lasă impresia că spune, nu că scrie, iar cititorul are impresia că urmăreşte firul epic odată cu povestitorul: „povestitorul trebuie crezut pe cuvânt. El este neapărat creditabil. Dacă ne îndoim de cele auzite, povestirea piere. Aici este un soi de regulă a unităţii de perspectivă." (N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Iaşi, Ed. Polirom, 1999, p. 181.)

Povestirea în ramă nu este o noutate sadoveniană (ciclul celor *O mie şi una de nopţi*, *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio din secolul al XIV-lea sau *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer sunt doar câteva exemple celebre), şi nici motivul hanului, întâlnit chiar la nuveliştii din perioada marilor clasici (*La hanul lui Mânjoală, Moara cu noroc*). Sadoveanu apelează la procedeul povestirii în povestire pentru a asigura unitate volumului şi a sublinia ritualul spunerii, povestirii, tehnica aceasta regăsindu-se în prima parte a fiecărei naraţiuni.

Spre deosebire de alte hanuri, hanul sadovenian este un spaţiu aparte, atemporal şi nedeterminat geografic, un spaţiu care închide în sine o lume şi o istorie. Interesant este jocul temporal, întâmplările situându-se mai toate într-un trecut misterios, magic şi irepetabil care refuză prezentul, realizându-se astfel o antiteză între vremea de demult şi vremea de acum de care oamenii se ascund în hanul Ancuţei ca într-o „cetate". Aceeaşi antiteză persistă între lumea de afară şi lumea de la hanul Ancuţei, unde este „vremea petrecerilor şi a poveştilor" (*Iapa lui Vodă*).

A patra din ciclul celor nouă povestiri, *Fântâna dintre plopi* are ca narator al întâmplărilor pe căpitanul Neculai Isac, participant direct la acţiunea povestită. Titlul este simbolic, sugerând, prin îmbinarea celor

Scanned with OKEN Scanner

două elemente – fântâna (spațiu magic, loc de întâlnire al îndrăgostiților) și plopul (singurătate) –, dramatismul întâmplărilor. Tema este iubirea.

Suntem la sfârșitul celei de-a doua zile de la hanul Ancuței, soarele alunecă spre asfințit (vagă sugestie temporală), ospățul este în pregătire, la fel și lăutarii. Numai povestirea comisului de la Drăgășani întârzie. Liniștea aparentă este tulburată de ivirea unui nou oaspete, a cărui primă apariție amintește de un erou de basm: „Se vedea venind un călăreț, învăluit în lumină și-n pulberi. Calu-i pag, cu grumazul încordat și cu coama fluturând, în buiestru iute, luneca spre noi." Aprecierea nu este neverosimilă: suntem într-un spațiu și într-un timp de basm în care timpul real dispare. Peisajul este mirific: „Moldova curgea lin în soarele auriu într-o singurătate și-ntr-o liniște ca de veacuri." Din nou, informația nu este exagerată: ascultătorii de la han sunt sub influența unei vrăji a poveștii, care transcende realitatea, mistificând-o.

Caracterizarea personajelor

Talentul de portretist al lui Sadoveanu este evident în prezentarea căpitanului, pe care îl individualizează din doar câteva particularități fizionomice și vestimentare: „obrazu-i smead cu mustăcioara tunsă și barbă rotunjită, cu nas vulturesc și sprâncene întunecate", „purta ciubote de iuft cu turetci nalte ș-un ilic de postav civit cu nasturi rotunzi de argint".

Nou-venitul este identificat drept căpitanul Neculai Isac, vechi prieten al comisului Ioniță, și astfel are loc trecerea dintr-un spațiu mitic, al misterului, în alt spațiu mitic, al hanului, căpitanul incluzându-se astfel între oaspeții Ancuței.

Un detaliu fizionomic – pierderea unei „lumini" (metaforă pentru *ochi*, utilizată și de Eminescu) – stârnește o ușoară melancolie, dar este și nou prilej de povestire, povestire anticipată de informațiile pe care le au Ancuța (de la mama ei, cealaltă Ancuță) și comisul Ioniță despre aventurile căpitanului. Rolul acestor amintiri este de a spori curiozitatea ascultătorului. Portretul făcut de comisul Ioniță întregește portretul schițat de naratorul inițial și creează suspans: „A fost un om cum nu erau mulți în țara Moldovei. Voinic și frumos – și rău." Valoarea semantică a epitetului „rău" nu derutează, căci aici *rău* nu înseamnă *crud, nemilos*, ci *aprig*, trăsătură justificată de întâmplările care vor urma.

Scanned with OKEN Scanner

Particularități

Odată ce vinul este turnat în ulcele, bucatele sunt puse pe masă, lăutarii își pregătesc instrumentele, iar oaspeții se așază în jurul căpitanului (a se observa ritualul povestirii, pregătirea cadrului propice nararii), povestirea poate începe. Intră acum în scenă cel de-al doilea narator (naratorul-personaj al povestirii în povestire), ale cărui formule de adresare fac parte dintr-un întreg ceremonial al spunerii și au rolul de a crea suspans. De-a lungul povestirii va fi solicitată și părerea vechiului prieten – comisul Ioniță –, tocmai pentru a se certifica veridicitatea întâmplărilor.

Detaliile temporale (într-o toamnă, într-o sâmbătă) și spațiale (malul Moldovei) au menirea să confere autenticitate întâmplărilor, dar, contrar așteptărilor, prin vagul lor nu fac decât să sporească aura de mit, de legendă, completată și de lirismul povestirii (vezi termenii figurați, descrierile).

Aventurile încep într-o pădure în care eroul nostru se plimbă ușor nostalgic. Melancolia îi este tulburată de apariția unei liote de țigani din care se desprinde Marga, o fetișcană de optsprezece ani, cu obraz copilăresc, dar cu nas arcuit și ochi iuți care îl tulbură pe căpitan: „Am simțit în mine ceva fierbinte: parcă aș fi înghițit o băutură tare." Tânăra țigancă are privire șăgalnică, trup curat și frumos rotunjit, mișcări unduitoare, fustă roșie și un râs misterios. Povestea de dragoste se naște rapid, iar locul tainic de întâlnire este fântâna dintre plopi. Simbolistica fântânii este discutabilă. În basme se vorbește despre fântâna vieții, a nemuririi sau a tinereții veșnice, sensul din urmă fiind, poate, cel mai potrivit în contextul narațiunii noastre. În mitologia greco-romană la poarta infernului se află două fântâni: fântâna uitării și cea a memoriei, de unde numai ființele spiritualizate pot bea, pentru a nu-și pierde amintirile. Pe de altă parte, în *Povestea lui Harap-Alb*, de pildă, coborârea în fântână echivalează cu pierderea identității, fiind un prim pas necesar în inițierea personajului pentru atingerea statutului de erou. Într-un fel, și personajul din povestirea sadoveniană se inițiază în arta vieții prin iubire.

Portretul țigăncușei, întregit de-a lungul povestirii, îmbină pudoarea cu cochetăria: „Și-mi arătă pe rând încălțările, ridicând câte-un picior și săltându-și fusta cu vârful degetelor", „sângele-i rumeni obrajii", „se răsucea ușor în loc, la dreapta și la stânga, mlădiindu-și mij-

Scanned with OKEN Scanner

locul şi privindu-şi cu stăruinţă ciuboţelele. Apoi deodată îmi apucă mâna (...), mi-o sărută, se întoarse şi fugi."

Iubirea abia înfiripată nu are şanse de izbândă. Obligată de capii şatrei să-l seducă pentru a-l atrage în cursă, Marga îşi va mărturisi păcatul într-o încercare dramatică de salvare a omului pe care îl iubeşte. Pentru juna ţigancă, căpitanul este prima persoană care o tratează ca pe o fiinţă umană şi nu o consideră o simplă unealtă în atingerea propriilor scopuri, aşa cum o văd cei de-un neam cu ea. Povestea sfârşeşte tragic: tânăra Marga este ucisă, iar căpitanul îşi pierde un ochi (*o lumină*, ni se spune în text, metafora stând atât pentru organul vizual, cât şi pentru Marga, pentru că pierderea luminii echivalează cu pierderea iubirii). Scena este impresionantă; descrierea este simplă, dar puternic sugestivă: „pe sub batistă mi-a năboit sângele; mi se prelingea prin mustăţi şi-mi intra în gură. Şi parcă gustam din sângele împrăştiat pe colacul fântânii." Prin aura sa legendară, iubirea celor doi devine astfel nemuritoare.

Aici se încheie povestirea căpitanului Neculai şi rolul de narator îi revine naratorului iniţial, care face întoarcerea în timpul prezent, la ospăţul de la han, păstrând însă emoţia şi melancolia celor care au ascultat şi evidenţiind starea sufletească a povestitorului-personaj: „Când îşi sfârşi căpitanul Neculai istorisirea, asfinţi soarele în munţi şi se întinse umbră peste valea Moldovei şi asupra hanului. Focul se stinsese. Noi, gospodarii şi cărăuşii din Ţara-de-Sus, am rămas tăcuţi şi mâhniţi." Soarele a apus, iar semiîntunericul pare a conserva atmosfera mitică.

Precizarea din final a Ancuţei – „tot aşa îmi povestea şi mama, demult, despre întâmplarea asta" – se vrea o autentificare a faptelor relatate, întărită de certificarea adusă de moş Leonte, conform căreia fântâna dintre plopi „s-a dărâmat ca toate ale lumii".

Stil. Limbaj

Culoarea locală se realizează nu atât prin apelul la regionalisme – care nu lipsesc –, cât mai ales la variantele fonetice moldoveneşti (*tristeţă, aista, cătră, frumuseţă, prietinie* etc.). Limbajul eroilor se caracterizează prin bogăţia lexicală şi semantică. Expresivitatea comunicării este rafinată prin epitete şi construcţii metaforice: căpitanul a pierdut o „lumină", sau priveşte „în neagra fântână a trecutului".

Scanned with OKEN Scanner

NUVELA

Nuvela este specie a genului epic, în proză, cu un singur fir epic, cu un conflict concentrat, dar cu o acțiune mai amplă decât a schiței sau a povestirii, cu personaje nu tocmai numeroase (caracterizate succint) și construită de obicei în jurul unui personaj principal. Ca dimensiuni, nuvela se situează între schiță și roman. Spre deosebire de povestire (cu care este confundată adesea), are un caracter obiectiv (naratorul este o voce impersonală care prezintă ceea ce se întâmplă, dar nu ia parte la acțiune și nu-și spune punctul de vedere), evenimentele relatate sunt mai realiste și verosimile, intriga este riguros construită, iar accentul se pune pe caracterizarea personajelor și nu pe acțiune.

Reprezentanți ai nuvelei în literatura universală sunt Edgar Allan Poe, Adalbert von Chamisso, Guy de Maupassant, Anton P. Cehov, Nikolai V. Gogol, Thomas Mann, Ernest Hemingway, iar în literatura română Costache Negruzzi, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Mircea Eliade, Marin Preda, Ștefan Bănulescu, Mircea Cărtărescu ș.a.

În funcție de tema nuvelei, putem vorbi de nuvele istorice (*Alexandru Lăpușneanul*, de C. Negruzzi, *Doamna Chiajna*, de Al. Odobescu), psihologice (*În vreme de război*, de I.L. Caragiale, *Moara cu noroc*, de I. Slavici), fantastice (*La hanul lui Mânjoală*, de I. L. Caragiale, *La țigănci*, de M. Eliade), filosofice (*Sărmanul Dionis*, de M. Eminescu) etc., iar în funcție de curentul literar, de nuvele clasice, romantice (*Sărmanul Dionis, Alexandru Lăpușneanul*), realiste (*Moara cu noroc, Calul*, de Marin Preda), naturaliste (*Păcat, O făclie de Paști, În vreme de război*, de I.L. Caragiale), moderniste (*La țigănci, Mistreții erau blânzi*, de Ștefan Bănulescu) etc.

NUVELA ISTORICĂ

■ ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL
de Costache Negruzzi

Curent, perioadă, epocă literară

Nuvela *Alexandru Lăpușneanul* a apărut în primul număr al revistei *Dacia literară* (1840), ilustrând una dintre temele pe care Kogălniceanu le expune în „Introducție", teme pe care le recomanda tinerilor scriitori

Scanned with OKEN Scanner

în scopul realizării unei literaturi originale și naționale. Revista va marca perioada pașoptistă, primul moment important din tânăra istorie a literaturii române. Creațiile pașoptismului îmbină preromantismul, romantismul și clasicismul.

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

Alexandru Lăpușneanul este printre primele nuvele istorice și rămâne până astăzi cea mai bună nuvelă din această categorie. Tema o reprezintă, așadar, un moment din istoria Moldovei, respectiv revenirea în țară pentru a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanu. Titlul trimite la numele personajului principal.

Fiind o nuvelă istorică, pornește de la un fapt real din istoria Moldovei, însă datorită caracterului ficțional al operei autorul își permite anumite libertăți artistice, modificând unele evenimente. Sursa de inspirație o reprezintă *Letopisețul Țării Moldovei*, început de Grigore Ureche (de la care află amănunte despre domnia lui Lăpușneanu), continuat de Miron Costin și Ion Neculce (din *Letopisețul* lui Costin împrumută replicile domnitorului „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu (...) și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre viu și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră"; „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...").

Realitatea istorică îl exclude pe Moțoc din suita domnitorului, pentru că acesta se afla în Polonia în timpul celei de-a doua domnii a lui Lăpușneanu (unde a fost decapitat), iar scena uciderii sale din nuvelă îi este sugerată lui Negruzzi de moartea unui boier din vremea lui Alexandru Iliaș. Mistificarea istoriei nu contrazice adevărul, ci ține mai degrabă de dimensiunea estetică a nuvelei.

Opera este riguros structurată în patru părți, corespunzătoare celor patru momente ale subiectului, fiecare parte fiind precedată de un motto care sintetizează conținutul părții respective.

Prima parte înfățișează întoarcerea în Moldova a domnitorului sprijinit de Constantinopol. El este întâmpinat la intrarea în țară de un grup de boieri care îl avertizează că nu este binevenit, însă Lăpușneanu nu ține cont de sfat și-și continuă drumul, acceptându-l cu viclenie pe fățarnicul vornic Moțoc drept mâna lui dreaptă (deși acesta îl trădase în prima domnie). În a doua parte îl găsim pe Lăpușneanu domn (Ștefan Tomșa, fostul conducător, fugise din țară fără a i se împotrivi), dar un domn care își dezvăluie latura tiranică, ucigând boierii ce îi stau împotrivă. El se căsătorește cu domnița Ruxanda (fiica iubitului domnitor Petru Rareș),

Scanned with OKEN Scanner

pentru a simula legitimitatea și „ca să tragă inimile norodului". Când aceasta îi cere să înceteze cu omorurile, fiind înspăimântată de avertizarea unei soții – „Ai să dai samă, doamnă" –, Lăpușneanu, ipocrit, îi promite: „De poimâine nu vei mai vedea sânge vărsat." Dar plănuiește chiar a doua zi măcelul și „leacul de frică" pentru domniță.

Partea a treia – corespunzătoare punctului culminant – surprinde cel mai bine demonismul și ipocrizia lui Lăpușneanu, care mimează împăcarea cu boierii, invitându-i la ospățul unde își vor găsi sfârșitul. Pe Moțoc îl dă pe mâna mulțimii revoltate, iar din cele 47 de capete ale boierilor uciși alcătuiește o piramidă sinistră pe care o oferă drept „leac de frică" gingașei domnițe. A patra parte îl prezintă pe domnitor în cetatea Hotinului, unde se mutase pentru a păzi întoarcerea în țară a boierilor Stroici și Spancioc, singurii scăpați de măcel. Aici el se îmbolnăvește de „lingoare" și în delirul său are vedenia zecilor de boieri uciși. Simțindu-și sfârșitul aproape, își cere iertare și făgăduiește să se călugărească dacă se va însănătoși. Crezându-l pe patul de moarte, mitropolitul Teofan și episcopii îl călugăresc, punându-i numele de Paisie, și-l declară pe fiul sau, Bogdan, domn. Însă Lăpușneanu își revine și latura demonică izbucnește din nou: „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu."

Întorși în țară, Spancioc și Stroici o sfătuiesc pe doamna Ruxanda să-l otrăvească pentru a-și proteja fiul. Sprijinită indirect și de mitropolitul Teofan, aceasta îi va da otrava soțului, căindu-se amarnic pentru fapta sa (în definitiv, ea este o unealtă în mâinile fie ale domnitorului, fie ale boierilor sau ale lui Teofan). Pentru că efectul otrăvii întârzie, Spancioc și Stroici îi vor strecura forțat și ultimele picături, iar Lăpușneanu va sfârși în același mod violent în care a trăit („nenorocitul domn se zvârcolea în spasmele agoniei").

Particularități

Nuvela îmbină elemente romantice, clasice și realiste. Dintre elementele romantice putem enumera: inspirația din istoria națională, alegerea unui personaj complex, construit din contraste, foarte puternic, pus în situații excepționale, prezentarea în antiteză a lui Lăpușneanu și a doamnei Ruxanda, crearea atmosferei de epocă prin folosirea arhaismelor, inserarea scenelor tipic romantice (piramida de capete, otrăvirea).

Structura riguroasă și echilibrată, subiectul concis, claritatea, precizia, limpezimea stilului, gradația ascendentă a conflictului și intenția

Scanned with OKEN Scanner

etico-moralistă sunt elemente care țin de caracterul clasic al operei, iar de realism vorbim în contextul obiectivității naratorului, al apariției personajului colectiv (surprinderea psihologiei mulțimii) și al descrierilor amănunțite (ale decorurilor, ale vestimentației).

Narrarea evenimentelor se face la persoana a III-a, de către un narator obiectiv (în cea mai mare parte a nuvelei) și omniscient (pare că știe gândurile ascunse ale lui Lăpușneanu – „vorbea singur și se cunoștea că meditează vreo nouă moarte, vreo nouă dramă"). Există, totuși, câteva excepții de la obiectivitate, când aflăm opinia naratorului: discursul din biserică este catalogat drept „deșănțată cuvântare", domnul este numit „tiran", iar când asistă, alături de Lăpușneanu și de Moțoc, la măcel, naratorul nu-și poate reține o exclamație – „era groază a privi această scenă sângeroasă".

Caracterizarea personajelor

În centrul nuvelei stă figura romantică a despotului feudal. Portretul este preponderent moral, iar în prezentarea personajului se remarcă o încercare de analiză psihologică. Gestica și replicile (aproape dramatizate) sunt esențiale pentru surprinderea trăsăturilor dominante. Este fățarnic, abia reținându-și mânia când se întâlnește cu boierii veniți să-l întâmpine la granița Moldovei („zise acesta silindu-se a zâmbi"), dar firea impulsivă îi este trădată de scânteierea ochilor ca un fulger și de vorbele hotărâte: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu." Asprimea caracterului – „nu știu cine mă oprește să nu-ți sfărm măselele din gură cu buzduganul acesta" (îi spune lui Spancioc) – este completată de aspectul demonic al râsului său: „mușchii i se suceau în râsul acesta și ochii lui hojma clipeau".

Caracterizarea directă este realizată de către narator – „meditează vreo nouă moarte, vreo nouă daună", „ca să nu-și uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești, născocise feluri de schingiuiri" –, de către alte personaje – „înalta înțelepciune" (lingușitorul vornic Bogdan), „ar fi voit să-l iubească dacă ar fi aflat în el cât e puțină simțire omenească" (doamna Ruxanda), „crud și cumplit" (mitropolitul Teofan), „nu-mi voi spurca vitejescul junghi în sângele cel pângărit al unui tiran ca tine" (Stroici). Autocaracterizarea are rolul de a justifica faptele prin legitimitatea poziției – „au doar nu sunt și eu unsul lui Dumnezeu?", „m-am arătat cumplit, vărsând sângele multora" (își recunoaște violența în fața boierilor) –, dar subliniază și trăsăturile morale: „N-aș fi un nătărău de frunte, când m-aș încrede în tine?"

Scanned with OKEN Scanner

Caracterizarea indirectă se realizează prin limbaj, fapte, gesturi, mimică, vestimentaţie. Portretul fizic se raportează la descrierea vestimentaţiei corespunzătoare epocii: „Purta coroana Paleologilor, şi peste dulama poloneză de catifea stacoşie, avea cabaniţa turcească."

Personaj romantic, Lăpuşneanu este o figură complexă care depăşeşte simpla încadrare în categoria tiranului. Gesturile sale extreme îşi găsesc oarecum motivaţie politică şi istorică: era necesară îngrădirea puterii boiereşti pentru a spori autoritatea domnească şi, în plus, Lăpuşneanu îşi pierduse încrederea în boierii care îl trădaseră în prima domnie.

Comportamentul său machiavelic maschează adevăratele intenţii. Cinic, îi promite lui Moţoc iertare şi faptul că nu va pieri de sabia sa, boierilor în biserică le cere iertare, iar doamnei Ruxanda îi făgăduieşte ca „de poimâine" să înceteze cu omorurile. Abil, el îşi stăpâneşte cruzimea în faţa soţiei: „Muiere nesocotită! strigă Lăpuşneanul, sărind drept în picioare, şi mâna lui, prin deprindere, se răzăma pe junghiul din cingătoarea sa, dar îndată stăpânindu-se, se plecă." Violenţa şi demonismul sunt cel mai bine reflectate de scena uciderii celor 47 de boieri, în care, anonim retras lângă fereastră, avându-l alături pe Moţoc, domnul se desfată cu imaginea sângeroasă, râzând, în vreme ce până şi fătarnicul Moţoc „simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind".

În delirul frigurilor îşi vede victimele asemenea lui Richard al III-lea din tragedia shakespeareană şi imploră iertarea, dezminţindu-şi ulterior, când îşi revine, promisiunea căinţei.

Arta portretului este evidentă şi în zugrăvirea celorlalte personaje. Doamna Ruxanda este o fire slabă, manevrabilă, dar o femeie gingaşă, „tristă şi tânguitoare, ca o floare espusă arşiţii soarelui". Ea acţionează sub presiunea psihică determinată de frica faţă de soţul ei, de spaima religioasă pentru păcatele acestuia şi de teama celor pe care îi asupreşte domnitorul.

Mitropolitul Teofan este caracterizat printr-o singură replică, prin care, abil şi ipocrit, se îndepărtează de responsabilitatea otrăvirii lui Lăpuşneanul: „Crud şi cumplit este omul acesta, fiica mea (...) Dumnezeu să-l ierte şi să te ierte şi pre tine."

Pentru prima dată în literatura română apare personajul colectiv reprezentat de mulţimea adunată la porţile cetăţii. Autorul urmăreşte psihologia masei care nu ştie exact ce revendicări are, stăruind în confuzie, până în momentul în care cineva rosteşte numele lui Moţoc, iar mulţimea se dezlănţuie.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Stil. Limbaj

Culoarea de epocă este sugerată de limbajul încărcat de arhaisme, dar și de o detaliată descriere a vestimentației, a mâncării. Astfel, doamna Ruxanda este îmbrăcată „cu toată pompa cuvenită unei soții, fiice și surori de domn. Peste zobonul de stofă aurită, purta un benișel de felendreș albastru blănit cu samur, a căruia mânice atârnau dinapoi; era încinsă cu un colan de aur, ce se închia cu mari paftale de matostat, împregiurate cu petre scumpe (...)", și la fel este Lăpușneanu îmbrăcat în ziua măcelului: „Purta coroana Paleologilor, și peste dulama poloneză de catifea stacojie, avea cabaniță turcească."

Câteva epitete care individualizează (Ruxanda este *gingașă, tristă*) sunt completate de comparații („tânguitoare, ca o floare espusă arșiții soarelui").

Dialogul este dinamizat de replicile scurte, de folosirea interjecțiilor, a exclamațiilor și a interogațiilor. Timpul imperfect (dominant în nuvelă) are rolul de a surprinde acțiunea în desfășurare.

NUVELA PSIHOLOGICĂ

■ MOARA CU NOROC

de Ioan Slavici

Curent, perioadă, epocă literară

Numele lui Ioan Slavici (reprezentant al epocii marilor clasici) este legat, în general, de nuvelele sale (deși romanul *Mara* creează scene de o mare intensitate și zugrăvește caractere memorabile), pentru că opere precum *Popa Tanda, Moara cu noroc, Budulea taichii* etc. rămân până astăzi exemplare pentru specia lor.

La Slavici se îmbină moralismul clasicismului cu viziunea obiectivă și sobră a realismului. Tematica scrierilor sale este viața satului și a târgului transilvănean de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Moara cu noroc apare în volumul *Novele din popor* (1881) alături de alte nuvele – *Pădureanca, Popa Tanda, Gura satului, Budulea taichii, La crucea din sat* ș.a.

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

Titlul indică locul unde se desfășoară acțiunea, sugerând pentru început posibilitatea pe care o întrevede Ghiță de a avea o viață îndestulată alături de familia sa.

Tema dezumanizării din cauza patimii pentru bani îşi subordonează motive precum obsesia, frica, erosul. Modalităţile de investigare a stărilor interioare sunt: monologul interior, introspecţia, analiza psihologică, stilul indirect liber.

Nuvela are şaptesprezece capitole, fiind încadrată de un prolog şi un epilog, acesta din urmă având rolul unei concluzii.

Particularităţi

Moara cu noroc este o nuvelă realistă de analiză psihologică ce urmăreşte destinul familiei lui Ghiţă şi transformările pe care le suportă eroul sub influenţa nefastă a dorinţei de înavuţire rapidă. Nuvela începe şi se încheie cu replica soacrei (simetrie compoziţională) – un fel de voce moralizatoare (asemenea corului din tragediile antice), în spatele căreia se poate ghici intenţia lui Slavici de a critica aceste probleme –, care spune că se cuvine ca „omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit".

Deşi de dimensiuni mai mari decât ale unei nuvele obişnuite, opera lui Slavici se înscrie în această categorie pentru că urmăreşte un singur fir epic – destinul lui Ghiţă şi al familiei sale, punând accent pe caracterizarea personajelor şi prezentând întâmplări verosimile. Nuvela psihologică analizează stările sufleteşti ale personajelor, dezvăluind impactul pe care realitatea socială îl are asupra trăirilor interioare ale acestora.

Nararea evenimentelor se realizează la persoana a III-a (naraţiune heterodiegetică, focalizare zero, viziune „din spate"), naratorul este omniscient şi obiectiv în tradiţie realistă. Uneori, în spatele replicilor personajelor se simte înalta ţinută morală a scriitorului care intervine, de altfel, şi în destinele personajelor sale (continuându-l pe N. Filimon).

Slavici depăşeşte sfera observaţiei sociale specifice realismului printr-o încercare de analiză psihologică (trăsătură inedită pentru perioada respectivă), anticipând astfel proza psihologică (analitică) a lui Rebreanu şi a modernismului. Din acest punct de vedere, s-a vorbit adesea despre trei niveluri tematice: nuvela prezintă în primul rând o dezbatere morală (ideea destinului, sugerată de replicile bătrânei soacre de la început şi final se supraordonează acestei teme), în al doilea rând vorbeşte despre dezumanizarea pe care o induce patima banilor şi în al treilea rând este urmărită acţiunea eroilor sub presiunea raportului de forţă, a „voinţei de putere" pe care o manifestă fiecare personaj, cu precădere Lică Sămădăul (cf. Magdalena Popescu, *Slavici*, Buc., Ed. Cartea Românească, 1977, p. 171).

Scanned with OKEN Scanner

Caracterizarea personajelor

Excelent portretist, Slavici prezintă personaje de o mare complexitate, torturate de propriile patimi și vini, personaje pe care le pune în cele mai diverse situații, ca pretext pentru sondarea meandrelor conștiinței umane.

Dacă la început Ghiță e un cizmar modest, harnic, dar cinstit, care își iubește și își respectă familia, odată cu stabilirea la hanul luat în arendă se transformă în cârciumarul avid de avere, iar nuvela urmărește drumul sinuos al acestei modificări. Decizia de a se muta la Moara cu noroc este îndreptățită, Ghiță dorind – cum era și firesc – o viață mai bună pentru familia sa. El se lasă atras de mirajul câștigului rapid și acceptă întovărășirea cu Lică Sămădăul, în ideea renunțării la aceasta după ce și-ar fi împlinit visul.

Personajul este caracterizat direct de către narator, care îi apreciază inițial energia – „om harnic și sârguitor" –, apoi îi urmărește metamorfoza, prin stilul indirect liber: „își pierdea lesne cumpătul", „se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orișice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai-nainte, ci rădea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el", „vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii: de dragul acestui câștig ar fi fost gata să-și pună pe un an, doi capul în primejdie". Oscilația între câștigul rapid și cinste, dar și autoiluzionarea sunt sugerate prin urmărirea faptelor și a gândurilor (analiză psihologică, introspecție): „nu-l lăsa inima să părăsească locul în care în scurt timp putea să se facă om cu stare", „nimic nu era în el mai tare decât pornirea de a se pune împotriva lui Lică și de a nu da nici cât negru sub unghie îndărăt". Este caracterizat direct și de către alte personaje. Bătrâna soacră îl consideră „om harnic și sârguitor și așa se gândește mereu ca să adune ceva pentru casa lui", dar îi intuiește slăbiciunea pentru bani: „Are și el, ca tot omul, o slăbiciune: îi râde inima când își vede sporul." Lică îi admiră stăpânirea de sine, fiind convins că nu va fi trădat: „Tu ești om cinstit, Ghiță, și eu am făcut din tine om vinovat", „Mă simt chiar eu mai vrednic când mă știu alăturea cu un om ca tine". Ana, care îl iubește inițial, rănită de înstrăinarea și slăbiciune lui pentru bani îl numește „muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa". Pintea îl vede bărbat onest și își leagă speranțele de acțiunea lui Ghiță – „Îl socotea pe Ghiță om cinstit și vrăjmaș al lui Lică și chiar acum, după cele ce aflase, ar fi fost gata să-și bage mâna în foc pentru

Scanned with OKEN Scanner

dânsul" –, reproşându-i lipsa subtilităţii: „Numai dac-ai fi şi tu mai viclean, dacă n-ai fi fost atât de prost." Autocaracterizarea demonstrează, totuşi, abilităţile psihologice ale lui Ghiţă, care nu se conformează cu ipostaza de „om al lui Licâ": „Licâ, tu trebuie să înţelegi că oamenii ca mine sunt slugi primejdioase, dar prieteni nepreţuiţi."

Caracterizarea indirectă se realizează prin fapte, atitudini, limbaj – toate acţiunile lui Ghiţă sunt în contradicţie cu natura lui onestă, dar explicabile prin influenţa banului care corupe orice suflet. Trecerea lui de la statutul de cârciumar harnic şi familist de nădejde la acela de criminal este determinată de neputinţa de a-şi stăpâni impulsurile şi lăcomia; Ghiţă devine astfel un personaj tragic, pierdut în lupta cu sine.

Celelalte personajele sunt portretizate direct şi mai ales indirect, prin acţiunile lor. Caracterizarea lui Licâ se plămădeşte din perspectivele diferite ale celorlalte personaje: la prima vedere, soacra îl consideră „un om prea cumsecade" (dezminţind astfel experienţa vârstei), în timp ce Ana îl vede „oarecum fioros la faţă". Portretul fizic îl înfăţişează drept un om „ca de treizeci şi şase de ani, înalt, uscăţiv, şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc" (caracterizare directă de către narator). Statutul său social este subliniat de portul ales: „cămaşă subţire şi albă cu floricele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin".

Licâ este personajul cel mai bine conturat din nuvelă. El este desprins din galeria eroilor romantici, iar caracterul lui rezultă dintr-un amestec de tandreţe şi demonism, virilitate şi eleganţă. Trăsătura dominantă este, aşa cum remarca Magdalena Popescu, „voinţa de putere" care îl face să sfideze legile morale umane sau divine. El acţionează ca o forţă a destinului asupra celorlalte personaje pe care le subjugă prin capacitatea de a le descoperi slăbiciunile. Pentru Ghiţă, el reprezintă tentaţia îmbogăţirii rapide, ispita demonică pe care nu o poate evita. Apariţia lui Licâ Sămădăul în viaţa sa aduce cu sine prăbuşirea întregului sistem de valori în care credea. Ghiţă înţelege că cel care stabileşte legea în zonă este Sămădăul şi ezitarea iniţială de a colabora cu acesta este rapid înfrântă de perspectiva unei bunăstări financiare facil obţinute. La început refuză plata oferită de Licâ, ba chiar îşi cumpără două pistoale, aduce doi câini şi angajează încă o slugă – pe Marţi, un ungur „înalt ca un brad" –, însă planurile îi sunt dejucate de Licâ, cel care ştie să îmblânzească animalele. Prin şantaj, îl obligă pe Ghiţă să păstreze tăcerea asupra faptelor necurate. Ghiţă este prins între ciocan şi nicovală:

Scanned with OKEN Scanner

pe de o parte trebuie să aibă grijă de soție și de copii și, pe de altă parte, nu e dispus să-și piardă banii.

Personajul lui Ghiță este complex, trăirile sale interioare îi distrug liniștea sufletească și relațiile cu familia: mustrările provocate de afacerile necinstite alternează cu momente de vinovăție și, apoi, cu o zvâcnire de demnitate. Dar el nu mai are forța necesară de a se opune Sămădăului. Treptat, se îndepărtează de Ana, care simte răceala soțului și care, la rândul ei, se va dispensa de bărbatul șovăielnic, abandonându-se patimii pentru demonicul Lică. Și ea trăiește o fascinație a virilității, a impulsului primitiv ce o aruncă în brațele Sămădăului. Ana este prezentată printr-un portret direct: „tânără și frumoasă, (...) era fragedă și subțirică (...) sprintenă și mlădioasă". Femeie așezata la casa ei, Ana cea „înțeleaptă" nu înțelege frământările soțului și, după câteva încercări de a-l susține (fără a-i cunoaște cauza neliniștii), se lasă acaparată de Lică, pentru că în sufletul ei s-a aprins disprețul pentru Ghiță. Prin prezentarea Anei, Slavici se dovedește un bun cunoscător al psihologiei feminine.

Dacă Lică este un personaj romantic (prin forța caracterului său), Ghiță se înscrie în categoria tipurilor realiste, reprezentând arivistul.

Stil. Limbaj

Sărac din punct de vedere stilistic, limbajul lui Slavici este sobru, concis, exact, pentru că scriitorul este mai interesat de ceea ce spune, de materialul epic, decât de felul în care spune. Cu puține ardelenisme, limba sa este una curată, clară, rod al puternicei înrâuriri pe care Eminescu a avut-o asupra sa. Împrietenindu-se la Viena, Eminescu îl va îndemna pe Slavici să scrie, susținându-l, corectându-i mai ales exprimarea artistică și facilitându-i apropierea de *Junimea* și *Convorbiri literare*, al căror colaborator permanent va deveni.

Dincolo de stilul sobru, spiritul său realist se vădește și în portretizarea obiectivă a personajelor sale (nu luăm în calcul sfârșitul tragic al lor, unde intervine moralitatea *autorului*), cu precădere în cazul lui Lică.

■ ÎN VREME DE RĂZBOI
de Ion Luca Caragiale

Curent, perioadă, epocă literară

Opera lui Caragiale, nu foarte voluminoasă, dar variată sub aspect tipologic, a surprins contemporanii autorului prin trecerea cu succes de la o anumită specie la alta, de la realismul clasic la naturalism.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă dramaturgia şi schiţele stau sub semnul realismului, o parte a nuvelisticii sale (*O făclie de Paşte, Păcat, În vreme de război*) sondează zonele obscure ale conştiinţei umane, dezvăluind un scriitor naturalist prin excelenţă, aşa cum îl consideră şi G. Călinescu – „scriitorul cel mai zolist".

Caragiale aparţine epocii marilor clasici, alături de Eminescu, Slavici, Caragiale.

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie

Nuvela *În vreme de război* este publicată în *Gazeta săteanului*, în 1898-1899 (nefiind tipărită în volum în timpul vieţii scriitorului). Titlul reflectă faptul că întâmplările au loc în vremea unui război (probabil cel de Independenţă din 1877), fiind, în paralel, şi o trimitere simbolică la conflictul interior pe care îl trăieşte personajul lui Stavrache.

Pentru că discutăm despre o nuvelă psihologică, tema o reprezintă obsesia cârciumarului Stavrache, devenit bogat în urma dispariţiei fratelui său, pe care îl moşteneşte. Evoluţia stării psihice de la coşmar şi halucinaţie până la nebunie este analizată în spirit naturalist.

Nuvela este structurată în trei capitole, fiecare constituind o naraţiune în sine. În prima parte (expoziţiunea şi intriga) facem cunoştinţă cu cei doi fraţi şi aflăm povestea uimitoare a părintelui Iancu; în a doua parte se pune accent pe labilitatea psihicului uman, Stavrache fiind urmărit de obsesia întoarcerii fratelui său, iar ultima parte, care conţine punctul culminat şi deznodământul, prezintă confruntarea în plan real dintre cei doi şi declanşarea nebuniei lui Stavrache.

Particularităţi

Deşi este subintitulată „schiţă", naraţiunea corespunde definiţiei nuvelei, pentru că nu se opreşte asupra unui singur moment semnificativ din viaţa personajelor (aşa cum se întâmplă în schiţă) şi, în plus, evenimentele sunt verosimile, iar accentul cade pe caracterizarea personajelor. (În plus, în epocă speciile literare nu erau încă foarte clar definite, multe dintre operele literare în proză îmbinând trăsături ale diferitelor specii epice.)

Naratorul, deşi încearcă să fie obiectiv, pare a purta în permanenţă o mască sub care se ghiceşte ironia autorului (mai ales în prima parte a nuvelei, atitudine evidentă şi în alte nuvele – vezi, de pildă, *La hanul lui Mânjoală*). Mimând inocenţa narativă, acesta regizează discret primul

Scanned with OKEN Scanner

tablou al nuvelei, prezentând câteva aventuri ale unei bande de hoți care pradă satele din jurul pădurii Dobroienilor. Întrucât „popa [din satul Podeni] era om cu dare de mână", este de mirare că acesta nu a fost încă prădat, însă curând va avea loc un jaf și asupra gospodăriei sale, în urma căruia rămân – și aici ne mirăm din nou alături de narator – un „buiestraș minunat și două iepe de prăsilă", pe care hoții au omis să le ia. Ștefan Cazimir observă acest efect de regie: „Părăsind în unele momente postura tradițională a demiurgului omniscient și omniprezent, naratorul semnalează o cunoaștere incompletă a evenimentului relatat sau ascunde intenționat unele detalii ale acestuia." (Ștefan Cazimir, *Nu numai Caragiale*, Buc., Ed. Cartea Românească, 1984, p. 105.)

Ironia cu o ușoară tentă moralizatoare însoțește întreaga expoziție: lumea crede că averea preotului Iancu provine dintr-o sursă secretă („găsise vreo comoară"), într-o seară popa „a făcut prostia să rămână acasă de tot singur" (era tocmai seara în care vor veni hoții; atacul înscenat va fi dezvăluit ulterior sub forma unei lovituri de teatru), iar după ce hoții sunt prinși, Iancu fuge la fratele său, pe care îl roagă să-l sfătuiască – „am venit la d-ta ca la un duhovnic" (are loc o schimbare a rolurilor: preotul se spovedește hangiului, nu invers, cum ar fi fost tradițional).

Aparent dezinteresat, Stavrache îl ajută pe fratele său să se alăture unui grup de voluntari care pleacă la război, prezentându-l pe fostul preot drept actualul *domn* Iancu Georgescu.

Mimarea smereniei (evidentă în timpul hoțiilor lui Iancu) nu este străină nici lui Stavrache. După decesul mamei (provocat de durerea dispariției fiului), primește o scrisoare de la soldatul Iancu și, după ce desface „nervos" plicul și citește cuvintele din partea fratelui care nu știa de moartea mamei, Stavrache „își șterse ochii cu colțul șorțului și, foarte înduioșat, urmă semnele pe petecul de hârtie".

Adevărata atitudine avară a hangiului este dezvăluită de un pasaj în care naratorul afișează din nou inocența: „Curios lucru! Cine ar fi văzut figura lui neica Stavrache (...) ar fi rămas de mirare pricepând bine că în sufletul fratelui mai mare nu se petrecea nimic analog cu bucuria la citirea veștilor despre succesul de bravură al răspopitului." Prima parte se încheie cu vestea morții sublocotenentului Iancu Georgescu, în urmă căreia domnul Stavrache plânge mult, dar nu se lasă „copleșit așa de durere" și (ironie!) pleacă repede la târg pentru a afla în mod oficial de la un avocat care sunt condițiile pentru a intra în posesia averii fratelui mort.

Al doilea capitol analizează evoluția stării interioare a hangiului sub influența spaimei întoarcerii fratelui. Laitmotivul (și obsesia eroului)

Scanned with OKEN Scanner

este replica lui Iancu – „Gândeai c-am murit, neică?" –, idee care amplifică teama inițială până la coșmar, halucinație și culminează cu nebunia din capitolul III.

Caracterizarea personajului

Nuvela psihologică analizează în special relația dintre individ și condiția sa socială, insistând pe evenimentele care influențează dramatic viața personajelor. Temele preferate sunt obsesia, frica, nebunia. Interesul pentru patologic (observat de G. Călinescu) se intersectează cu observația socială, cu prezentarea factorilor care contribuie la formarea și, ulterior, la modificarea personalității eroului (ereditatea – mimarea smereniei și disimularea adevăratelor sentimente sunt împărtășite de ambii frați – și mediul), ceea ce conferă caracter naturalist nuvelei.

În persoana lui Iancu se ascunde dorința lui Caragiale de a critica o categorie umană mai largă – a demagogilor, a persoanelor machiavelice care se ascund sub aparența normalității. Ironia este cu atât mai usturătoare, cu cât, prin vocația sa de preot, Iancu ar fi trebuit să condamne faptele hoților, nu să fie el însuși capul bandei. Replica finală – „N-am noroc!" – subliniază cu umor negru destinul său ambiguu, sugerând și natura de farsă tragică a narațiunii.

Hangiul Stavrache, prezentat pentru început ca un om de treabă, cinstit, „cu han în drum", dovedește același caracter înșelător ca și fratele său. Sub masca ajutorului dezinteresat, el îl trimite pe acesta cu grupul de voluntari pe front, însă falsa acțiune este dezvăluită de nervozitatea cu care primește plicul cu vești de la cel pe care îl speră pierdut. Teama că Iancu se va întoarce este exprimată de gândurile și seria de întrebări retorice („interesanta-i clădire de ipoteze", spune naratorul), curmate însă de primirea veștii că sublocotenentul Iancu Georgescu a murit pe front. Duplicitatea personalității sale (amuzantă și tragică în același timp) este sarcastic surprinsă de narator: „D. Stavrache a plâns mult, mult, zdrobit de trista veste. Dar un bărbat trebuie să-și facă inimă, nu trebuie să se lase copleșit așa de durere. A strâns bine scrisoarea, (...) ș-a plecat repede la târg să întrebe pe avocat cu ce forme intră cineva regulat în stăpânirea averii unui frate bun pierdut, care n-are alt moștenitor."

Ceea ce declanșează teama lui Stavrache este replica avocatului, care îi spune că singurul care ar putea revendica averea este chiar Iancu. După cinci ani aflăm că acesta „venea din când în când de pe altă lume să turbure somnul fratelui său" și să nască neliniști în sufletul acestuia. Coșmarurile se transformă treptat în halucinații și Iancu apare în

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

fața lui Stavrache în persoana unui ocnaș care încearcă să-l sugrume. Ambiguitatea întâmplării este dată de trecerea imperceptibilă de la realitate la vis și chiar delir. În cumplita încleștare iese la iveală ura lui Stavrache și denaturarea stării sale psihice.

A doua apariție a lui Iancu, tot într-o halucinație, se petrece pe vreme de toamnă, când afară plouă mărunt și „gândurile omului începuseră să sfârâie iute în cercuri strâmte". De data aceasta i se arată sub înfățișarea unui căpitan în armată, o arătare cu un râs demonic pe care Stavrache o atacă sălbatic. Pentru a treia oară, Iancu apare în plan real cu simpla dorință de a fi ajutat financiar de fratele său. Scena este pregătită în spirit naturalist. Viscolul care s-a pornit consonează cu agitația interioară a hangiului. Acesta se comportă violent cu o sărmană fată venită să cumpere gaz și întâmpină cu ostilitate nou-sosiții la han. Același joc al identității ascunse îl găsim și la ultima întâlnire. Descrierea este foarte asemănătoare întâlnirilor anterioare din halucinațiile hangiului, delimitarea realului de oniric nefiind marcată în niciuna dintre ocazii.

Declanșarea nebuniei este semnalată de analiza amănunțită a schimbărilor fiziologice: „deschise gura mare să spună ceva, dar gura, fără să scoată un sunet, nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari privind țintă", mâinile îi sunt țepene, apoi începe să-și frământe degetele, gura se închide iar și fălcile se încleștează. Lupta dintre cei doi este de o violență patologică și culminează cu râsul sinistru al celui înnebunit care ia locul (în mod ironic), prin cântecul popesc, fratelui său, fost preot.

Stil. Limbaj

Folosirea interogațiilor și a exclamațiilor retorice, alături de abundența verbelor accelerează ritmul și amplifică suspansul într-o poveste care pare a fi regizată de un narator nu tocmai obiectiv. Replicile sunt scurte, dialogul alternează cu monologul care permite introspecția necesară analizei psihologice.

ROMANUL

Nu există încă o definiție exhaustivă a acestei specii, date fiind complexitatea, diversitatea și capacitatea de înnoire permanentă a ei. În general, romanul este definit ca o specie a genului epic, în proză,

cu acțiune mai complicată și de mai mare întindere decât a celorlalte specii epice în proză, desfășurându-se pe mai multe planuri, cu personaje numeroase.

Originile romanului s-ar afla, după unele păreri, în epopeile antichității (*Iliada* și *Odiseea*, de Homer, *Eneida*, de Virgiliu), dar până în secolul al XIX-lea, când a devenit popular, însușindu-și caracterul de literatură înaltă, era considerat simplă literatură de divertisment.

Clasificare romanelor se poate face după numeroase criterii:

a) după locul acțiunii (cadrul social sau geografic) romanele se împart în: citadine (sau urbane), rurale, exotice, ale provinciei, ale burgheziei;

b) după componenta lor temporală: istorice, contemporane, de anticipație;

c) după forma de organizare a discursului: romane epistolare, jurnal, cronică, memorialistice etc.;

d) după curentul literar: roman clasicist, romantic, naturalist, modernist, postmodernist, noul roman etc.;

e) după predominanta estetică: roman comic, dramatic, tragic, gotic, roman al absurdului, umoristic etc.;

f) după ceea ce reprezintă în raport cu realitatea: roman alegoric, fantastic, realist, parabolic etc.;

g) după tehnica narativă abordată: balzacian, stendhalian, tolstoian proustian, gidean;

h) după respectarea cronologiei evenimentelor narate: tradițional și modern ș.a.m.d.

În critica literară, încercări de clasificare au făcut Garabet Ibrăileanu (în perioada interbelică) și Nicolae Manolescu (în perioada contemporană).

a) Garabet Ibrăileanu (în eseul *Creație și analiză* din 1926) împarte romanul în:

– ***roman de creație*** – caracterizarea personajelor se realizează prin reacțiile lor exterioare, prin comportament (de ex.: Liviu Rebreanu – *Ion, Răscoala*);

– ***roman de analiză*** – prezentarea personajelor se face din interior, prin psihicul lor (de ex.: Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*).

b) Nicolae Manolescu (în eseul *Arca lui Noe*, 1980-1983) operează o nouă clasificare – adoptând termeni din ahitectură – și vorbește despre:

Scanned with OKEN Scanner

– ***roman doric*** (prima vârstă a romanului, „a iluziilor şi a inocenţei genului"): I. Slavici – *Mara*, L. Rebreanu – *Ion, Padurea spânzuraţilor*, M. Sadoveanu – *Baltagul*, Gib Mihăescu – *Rusoaica*, G. Călinescu – *Enigma Otiliei* etc.

– ***roman ionic*** (a doua vârstă a romanului, „o vârstă a conştiinţei de sine"): Hortensia Papadat-Bengescu – ciclul *Hallipa*, Camil Petrescu – *Patul lui Procust, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, G. Ibrăileanu – *Adela*, Anton Holban – *Ioana*, Mircea Eliade – *Maitreyi* etc.

– ***roman corintic*** (ce înfăţişează „o vârstă a ironiei", în care viziunea este ironică, manifestată prin artificiu, ludic, mască şi caricatură, iar forma este alegorică, simbolică): Urmuz – *Pâlnia şi Stamate*, Tudor Arghezi – *Cimitirul Buna-Vestire*, Max Blecher – *Întâmplări în irealitatea imediată*, Mateiu Caragiale – *Craii de Curtea-Veche*, M. Sadoveanu – *Creanga de aur* etc.

Reprezentanţi ai romanului în literatura universală: Miguel de Cervantes, Henry Fielding, Honoré de Balzac, Stendhal, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Feodor Mihailovici Dostoievski, Lev Nicolaevici Tolstoi, Emile Zola, Marcel Proust, André Gide, Thomas Mann, James Joyce ş.a. iar în literatura română: Nicolae Filimon, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mircea Eliade, Marin Preda, Petru Dumitriu, Augustin Buzura, Nicolae Breban ş.a.

ROMANUL SECOLULUI AL XIX-LEA

■ MARA
de Ioan Slavici

Curent, perioadă, epocă literară

Până la *Mara*, de Ioan Slavici, romanul fusese reprezentat de autori precum D. Bolintineanu (*Manoil* şi *Elena*), M. Kogălniceanu (încercarea de roman *Tainele inimei*), N. Filimon (*Ciocoii vechi şi noi*), M. Eminescu (fragmentul de roman *Geniu pustiu*), B. P. Hasdeu (*Ursita* – roman istoric). Paralel cu publicare de către Ioan Slavici a romanului în revista *Vatra* în 1894, D. Zamfirescu începe publicarea primului volum din ciclul Comăneştenilor (*Viaţa la ţară*) în revista *Convorbiri literare*

Scanned with OKEN Scanner

(1895). *Mara* apare în volum abia în 1906 la editura revistei *Luceafărul*, când devine cunoscut și publicului larg, marcând un moment important în evoluția romanului românesc.

I. Slavici aparține epocii marilor clasici, făcând parte din societatea *Junimea* (alături de ceilalți capi ai literaturii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea – Eminescu, Creangă, Caragiale) și meritul său în dezvoltarea literaturii române este legat, în general, de activitatea sa nuvelistică, deși romanul *Mara* va egala nuvele precum *Moara cu noroc, Budulea Taichii, Popa Tanda* sau *Gura satului*. Din cele șapte romane, *Mara*, roman tradițional realist, este cel mai izbutit.

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

Dacă la apariție ecourile critice au fost destul de reținute, în perioada interbelică optica asupra romanului se schimbă: G. Călinescu îl consideră „aproape o capodoperă", T. Vianu spune că este primul roman obiectiv al Ardealului, iar Șerban Cioculescu îl vede ca cel mai bun roman înainte de *Ion* al lui Rebreanu.

În privința titlului, au existat obiecții încă de la început, N Iorga opinând că un titlu mai potrivit ar fi fost „Copiii Marei", întrucât mai bine de jumătate din roman este ocupată de destinul Persidei și al lui Trică. Observând „vigoarea extraordinară" a personajului, G. Călinescu spune că titlul s-ar justifica: „Mai vie decât toți este Mara. Ea înfățișează tipul comun al femeii mature de peste munți și în genere al văduvei, întreprinzătoare și aprige. Proporția aceasta de zgârcenie și de afecțiune maternă, de hotărâre bărbătească și de sentiment al slăbiciunii femeiești e făcută cu o artă desăvârșită și într-un stil sec ce topește termenii dialogului dialectal, păstrându-le totuși culoarea locală cu ajutorul exclamațiilor." (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Buc., Ed. Minerva, 1982, p. 512.)

Tema romanului o reprezintă viața târgurilor transilvănene la mijlocul secolului al XIX-lea, fiind, deci, roman social.

Este structurat în XXI de capitole, ale căror titluri sugerează temele și motivele literare abordate – socialul, educația, psihologicul, familia, iubirea, norocul, căsătoria etc.

Particularități

Romanul prezintă o lume a târgoveților și a breslașilor, spațiul de desfășurare fiind redus la zona Lipova-Radna-Arad (se mută doar

Scanned with OKEN Scanner

ocazional în alte zone geografice – Viena). Nu este vorba, totuşi, de zugrăvirea „sufletului ţărănesc de peste munţi", aşa cum sugera G. Călinescu (op. cit., p. 511), ci de viaţa târgului transilvănean, văzut, e drept, ca o prelungire a lumii rurale şi apropiat ca mentalitate de aceasta.

Noţiunea asociată cel mai des cu *Mara* este cea de roman frescă, în sensul că destinele individuale evoluează numai în context social. Omogenitatea etnică şi religioasă constituie un obstacol numai în rare cazuri, pentru că românii trăiesc alături de nemţi, sârbi, maghiari fără mari conflicte, conform unor reguli nescrise, dar respectate de toţi. Naţl şi Persida îşi vorbesc în română şi în germană, iar în final, după ce se naşte copilul, Mara va accepta chiar botezul lui în altă religie decât a sa, după ce se opusese, ca şi familia lui Naţl, căsătoriei celor doi, din considerente etnice şi religioase.

Un observator excelent se dovedeşte a fi Slavici în descrierea lumii breslelor transilvănene de la mijlocul secolului al XIX-lea, cu viaţa meseriaşilor, munca în ateliere, tradiţiile păstrate în sânul acestor bresle, surprinzând inclusiv relaţiile dintre calfe şi stăpâni sau concurenţa dintre ucenici. Au fost remarcate episoadele în care sunt prezentaţi cojocarul Bocioacă şi ucenicul său, Trică, măcelarul Hubăr şi fiul-ucenic Naţl; felul în care aceştia se pregătesc să dea dovada priceperii lor, devenind maiştri în breslele respective, constituie adevărate documente de epocă. La fel pot fi considerate şi descrierile târgului de toamnă de la Arad sau ale culesului viilor în Podgoriile Aradului.

Dincolo de planul social, Slavici este interesat şi de sondarea sufletului uman, de crizele individuale şi de conflictele omului cu el însuşi şi, în acest sens, analiza psihologică va completa cu succes materialul epic. Mediul prezentat are un caracter închis, arhaic, iar încălcare oricărei reguli (nescrise) produce veritabile cutremure în viaţa individului. Pentru cei doi tineri îndrăgostiţi, viaţa împreună, chiar dacă este bazată pe iubire, este dură, cu atât mai mult cu cât nu au acceptul familiei (dezechilibrul se observă mai ales la Naţl, caracter mai slab decât Persida, care simte presiunea vieţii şi cedează la un moment dat). Când îl vor primi, lucrurile se vor aranja aproape de la sine.

În finalul romanului, când situaţia părea a intra pe făgaşul normal, Hubăr este ucis de către Bandi, copilul său nelegitim, care dă semne de demenţă. Deşi N. Iorga spunea în 1906 că o nouă ediţie a romanului ar trebui să elimine acest episod neconcordant şi în contradicţie chiar cu titlul capitolului („Pace şi linişte"), acest final este motivat

Scanned with OKEN Scanner

estetic şi mai ales etic. Despre Slavici se ştie că este un moralist, care prin activitatea sa literară şi publicistică a încercat să-şi exprime propriile principii de viaţă: necesitatea unui echilibru şi conştiinţa măsurii (aceeaşi intenţie moralizatoare apare şi în nuvele). Hubăr a comis un păcat, nerecunoscându-şi copilul şi lăsând-o pe mama lui Bandi, Reghina, să moară în mizerie, prin urmare trebuie pedepsit.

Cât priveşte motivaţia estetică, G. Călinescu observa: „Construcţia romanului e sigură, bine rostogolită, cu nimic artificial nicăieri, iar încheierea vine când toate faptele sunt coapte spre a-şi da rostul. Uciderea însăşi a lui Hubăr de către Bandi se îndreptăţeşte prin ereditate, căci Bandi e copilul unei nebune, el însuşi cu simptome de demenţă treptat indicate (sfiala, domesticitatea excesivă pe lângă cineva, crize epileptiforme cu muşcături) şi omorul nu e decât ultimul act al izbucnirii nebuniei." (G. Călinescu, op. cit., p. 513.)

La nivelul instanţelor comunicării, observăm un narator omniscient, care păstrează urmele subiectivităţii moraliste: prin intermediul vorbirii indirect libere, naratorul îşi exprimă, de fapt, propriul punct de vedere asupra personajelor sau acţiunii, intersectându-se cu gândurile Marei – „A rămas Mara, *săraca*, văduvă cu doi copii, *sărăcuţii de ei*, dar era tânără şi voinică şi harnică (...)" [s.n.] – sau reprezintă o voce colectivă, ca un fel de *gură a satului* (suprapusă, din nou, peste gândurile Marei): „Cu cine adică să se fi potrivit Persida, dacă nu cu Codreanu?"

Evenimentele decurg în ordine cronologică, construcţia este raţionalistă, deductivă, nararea se face la persoana a III-a, personajele pot fi încadrate în tipologii, acţiunea este oarecum previzibilă.

Caracterizarea personajelor

Cele două figuri care domină romanul sunt Mara şi Persida, ca două simboluri – mamă şi fiică. Dacă „Mara e un caracter, Persida e un destin, prima înseamnă stabilitate şi forţă, cealaltă devenire semnificativă şi exemplară" (Magdalena Popescu, *Slavici*, Buc., Ed. Cartea Românească, 1977).

Caracterizările sunt făcute direct dar şi indirect, rezultând din acţiune, limbaj, monolog interior. Mara este un personaj gata format, fără evoluţie, prezentat fizic încă din primele pagini. Trăsătura ei dominantă transpare în contrastul dintre aspectul fizic – „muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploi şi de vânt" – şi calităţile sale morale: inventivă, pragmatică, adaptabilă,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

întreprinzătoare. Pentru că rămăsese văduvă cu doi copii, Persida şi Trică, munceşte din greu pentru a le asigura un trai decent. Este gospodină, precupeaţă, afaceristă (ia in arendă podul umblător de pe Mureş pentru a face un ban în plus). Pentru ea, cei doi copii sunt „cei mai frumoşi şi mai deştepţi", şi nu scapă nicio ocazie de a le gândi viitorul prin comparaţie cu oamenii pe care îi admiră. „Aşa are să fie Persida mea!", „Aşa are să fie Trică al meu!" spune ea de fiecare dată când identifică o persoană pe care o place. Respectându-le personalitatea, le dă dreptul de a lua singuri decizii şi chiar când Persida hotărăşte să treacă peste cuvântul mamei şi să se căsătorească, după un moment de supărare, se simte mândră de caracterul ei puternic. Harnică şi chibzuită, cu un puternic spirit matern, ea adună ban lângă ban, pe care îi depozitează în „trei ciorapi" – „unul pentru zilele de bătrâneţe şi pentru înmormântare, altul pentru Persida şi al treilea pentru Trică. Nu e chip să treacă o zi fără un crăiţar în fiecare din cei trei ciorapi".

Personaj complex, ea depăşeşte tipul avarului în care este adesea asimilată. Banii agonisiţi din greu şi număraţi cu evlavie în fiecare seară nu constituie un scop în sine, ci o modalitate de prevenire a necazurilor şi de ajutare în viitor a copiilor. Este adevărat că nu se îndură să cheltuiască din ei – deşi bine chivernisită, ea continuă să se îmbrace sărăcăcios şi să plângă de milă copiilor (există aici acel tip de şiretenie a omului pe care îl vom întâlni şi la Vitoria Lipan din *Baltagul* lui Sadoveanu, ca un mijloc de manipulare a sufletelor miloase din jur sau de controlare a situaţiei), nu plăteşte pentru Persida taxa de la mânăstire, profitând de slăbiciunea maicii Aegidia pentru fiica sa, nu dă bani pentru a-l scuti de militărie pe Trică, iar la botezul nepotului anunţă că va dărui o sumă, ce rămâne tot la ea. Însă aceste gesturi nu pot fi discutate în afara mediului în care trăieşte Mara: singură şi văduvă într-o societate patriarhală, ea învaţă lecţia umilinţei şi, de aceea, tot ce va face se va subordona unei necesităţi de trai decent, de asigurare a zilei de mâine, sau chiar a unei poziţii sociale. Avariţia ei nu ţine de patologic, aşa acum se întâmpla în cazul avarilor din clasicismul european – la Molière –, ori la B. Şt. Delavrancea – Hagi Tudose.

Celălalt personaj pilon – Persida – se impune prin dramatismul trăirilor sale, prin forţa cu care reuşeşte să învingă toate greutăţile vieţii şi prejudecăţile unei societăţi marcate încă de tradiţie. Având o personalitate dominatoare, ea este în copilărie sălbatică şi jucăuşă, trăsături

îmblânzite de anii petrecuți în mânăstire. Din momentul în care va reveni în societate și se va îndrăgosti, celelalte personaje se vor raporta la numele ei: Mara devine „mamă a Persidei", (deși înainte Persida era „fiica Marei"), Trică este recunoscut drept „frate al Persidei", chiar și Natl va deveni, după căsătorie, „bărbatul Persidei".

Mare parte a romanului analizează cu precizie psihologică dezvoltarea sentimentului de iubire dintre Persida și Natl, împotriva cărora nu pot sta nici părinții, nici deosebirile de neam sau religie. Căsătorită, ea se transformă în soția model – harnică, intuitivă, gospodină, înțeleaptă, tandră, feminină. Firea sa puternică va fi completată de iubire și ambele o vor ajuta să înfrunte piedicile și să-și susțină soțul în cele mai grele momente din căsnicie. Din acest punct de vedere, ea este o urmașă demnă a Marei – N. Manolescu observă că Persida este o „Mară juvenilă, pe cale de a lua, cu vârsta, obiceiurile și înfățișarea mamei sale" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, Buc., Ed. 100+1 Gramar, 1998, p. 125). Spre deosebire de personajul Marei, Persida este urmărită în evoluție, la fel ca și fratele ei, Trică, iar din acest motiv i s-a recunoscut textului și caracterul de *Bildungsroman*.

Stil. Limbaj

Ca mai toți junimiștii, Slavici a fost preocupat de probleme de limbă și stil, criticând aspru orice abatere de la normă. El este un scriitor anticalofil, cu frază sobră, îngrijită, în care intenția etică este ascunsă sub un proverb, o zicală, o „vorbă" („Cine ce poate" – titlul unui capitol –, „Ce-i în mână nu-i minciună", „Omul vede cu ochii, aude cu urechile, dă cu socoteală și se scoate în cele din urmă cum este orișicât de mult te-i sili să-i pari altfel"). Nota definitorie a stilului este oralitatea (diferită, totuși, de cea a lui Creangă), dată de stilul indirect liber, de numeroasele interogații si exclamații retorice, de arhaismele fonetice și de regionalisme: „Că i-o fi greu?! Să-i fie! N-ai ce să-i faci. Trebuia să treacă și prin asta!", „O! tare îi era Marei dragă fata ei! Fata ei, săraca!", *bădănie, hârșit, obidoasă, creițar, florini* etc.

Descrierile sunt puține și lipsite de lirismul de mai târziu al unui Sadoveanu, dominantă este narațiunea în care sunt inserate elemente de analiză psihologică. Evenimentele sunt prezentate prin înlănțuire și evoluează gradat spre punctul culminant și deznodământ.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ROMANUL INTERBELIC

■ BALTAGUL
de Mihail Sadoveanu

Curent, perioadă, epocă literară

Cea mai mare calitatea a lui Sadoveanu este aceea de povestitor, vizibilă nu numai în volumele de proză scurtă, ci și în romane, fie ele de factură mitică (*Baltagul, Creanga de aur*) ori istorică (*Frații Jderi, Zodia Cancerului..., Neamul Șoimărești lor, Nunta domniței Ruxanda* etc.). Proza sadoveniană se înscrie pe linia tradiționalistă, prin preferința pentru teme istorice sau sociale și prin inserarea în planul narațiunii a obiceiurilor, a datinilor, a elementelor de folclor național sau a miturilor.

Romanul *Baltagul* a apărut în 1930, într-o perioadă de maximă înflorire a literaturii române, o perioadă caracterizată prin diversitate și complexitate culturală și aparține realismului, stilizat însă prin limbajul intens lucrat al lui Sadoveanu și prin absorbția elementelor mitice.

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

După cum anunță mottoul – „Stăpâne, stăpâne,/ mai chiamă ș-un câne..." –, punctul de pornire îl reprezintă balada populară *Miorița*, pe care Sadoveanu o adora, ajungând să colecționeze peste 145 de variante. Deși s-a discutat mult despre opoziția dintre roman și baladă, *Baltagul* este doar într-un fel o continuare a operei populare, pentru că se dezvoltă într-o narațiune care cuprinde nu numai clarificarea evenimentului de la care pornește acțiunea (și, din acest punct, de vedere, perspectiva îi aparține Vitoriei, și nu celui care urmează să moară, cum se întâmplă în baladă), ci și complexitatea vieții din cele două zone prezentate – deal și vale.

Titlul trimite la instrumentul care a cauzat moartea lui Nechifor Lipan (personaj absent fizic din roman, dar prezent permanent în gândurile Vitoriei), dar care a și stabilit dreptatea în final. Baltagul este un topor cu două tăișuri, întrebuințat pentru tăierea copacilor, însă folosit de oieri și ca armă de apărare. Simbolistica acestui instrument a fost îndelung comentată. S-a spus că ar fi o unealtă magică (asemănătoare crengii de aur din romanul cu același nume – cf. Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine*, Buc., Ed. Vitruviu, p. 112) și că ar reprezenta viața și moartea, autoritatea, forța, apărarea, dreptatea, labirintul,

relevarea adevărului... Însă dincolo de aceste semnificaţii este exagerat să se presupună că întreaga acţiune gravitează în jurul acestui obiect, inductor al dramei. Accentul în roman cade pe lumea şi mai ales pe tipologia feminină prezentate.

Având o tematică extrem de diversificată, *Baltagul* a suscitat numeroase interpretări, fiind considerat roman social, roman realist, de dragoste, „roman al mişcărilor milenare cu intrigă antropologică" (G. Călinescu), roman mitic (valorifică mitul *Mioriţei*, dar şi cel egiptean, al lui Isis şi Osiris). El corespunde tuturor tipologiilor menţionate, pentru că vorbeşte despre tradiţii, obiceiuri, prezintă cele două lumi (ţara de sus şi ţara de jos) cu stilul lor arhaic de viaţă, urmăreşte retrospectiv povestea de iubire dintre Vitoria şi Nechifor, evenimentele se mişcă în ritmul instituit de transhumanţă. Dincolo de toate acestea este, însă, un roman al căutării adevărului şi al stabilirii dreptăţii, faptele urmărite având ca fundal – după cum deja am precizat – prezentarea lumii în care trăieşte şi se manifestă eroina romanului.

Naraţiunea este structurată în 16 capitole, în care linia epică se brodează pe o amplă frescă socială a unei lumi mitice, unde viaţa pare să curgă după legi străvechi, unde realul şi miticul se amestecă, iar credinţa şi superstiţia coexistă firesc.

Particularităţi

Deschiderea către mit şi legendă, prezenţe zilnice în viaţa acestor oameni, este evidentă încă din debutul romanului, unde ni se povesteşte o anecdotă (un soi de *mise en abyme*), spusă de Nechifor la nunţi şi „cumetrii". La împărţirea darurilor pentru fiecare neam, muntenii au sosit cei din urmă, iar Dumnezeu, văzut ca un moşneag binevoitor (dar nu omniscient), le-a urat (pentru că nu mai avea ce să le dea) să aibă inimă uşoară şi „muieri frumoase şi isteţe", pentru a le părea toate lucrurile bune. Cu toate greutăţile pe care le înfruntă zilnic muntenii – viaţa în vârf de munte presupune rezistenţă la forţele naturii şi, mai presus de toate, depăşirea singurătăţii –, lumea lor pare desprinsă direct dintr-o legendă, senzaţia fiind menţinută pe tot parcursul romanului.

Toţi eroii sadovenieni ştiu să citească semnele naturii, ştiu să comunice şi să-şi trăiască viaţa în perfectă armonie cu aceasta. Credinţele arhaice se îmbină cu experienţa de viaţă într-un univers în care legea umană nu-şi are locul. În drumul ei, Vitoria constată slăbiciunea legilor şi neputinţa celor care le slujesc, iar în acest context, determinarea cu care îşi duce la bun sfârşit planul este de înţeles.

Scanned with OKEN Scanner

Țara de sus, de la munte, este diferită de cealaltă, din vale, mult mai gălăgioasă, mai tulbure, o lume a comerțului „cu câmpii largi, cu soare mult". Chiar dacă între cele două zone există un contact economic, ele se de distanțează esențial prin temperamentul oamenilor. Muntenii sunt reținuți (Vitoria preferă să asculte decât să vorbească mult), gânditori, circumspecți cu noutățile (deși tânăra Minodora este curioasă și dorește să știe mai multe despre tren, Vitoria își manifestă indiferența față de fenomenele care contrastează cu tradiția), păstrători ai unei vieți patriarhale cu legile și obiceiurile ei bine stabilite.

Prin opoziție, cei din vale sunt comunicativi, locvace, vicleni, dar în esență și ei binevoitori. Vitoria va reuși să străbată lumea necunoscută, ghidată fiind de capacitatea ei de a citi oamenii, de profunda înțelegere a caracterelor umane. Și ea trebuie să-și continue drumul pentru a face dreptate și a restabili echilibrul unei lumi distruse de crimă. Doar la acest nivel se poate face o comparație cu balada, pentru că în *Miorița* armonia se refăcea prin înțelegerea profundă a morții drept o integrarea în existența universală. În roman este nevoie de o derulare firească a lucrurilor – Nechifor trebuie îngropat creștinește, criminalii trebuie să-și mărturisească păcatul – pentru ca balanța să se echilibreze și lucrurile să se întoarcă pe făgașul lor normal.

Construcția romanului este raționalistă, deductivă, nararea se realizează la persoana a III-a, de către un povestitor omniscient și obiectiv. Anumite evenimente sunt previzibile, (hotărârea cu care „investighează" Vitoria trebuie să aibă o finalitate conformă cu așteptările), acțiunea este urmărită cronologic (cu câteva incursiuni în trecut, prin rememorarea poveștii de iubire), perspectiva este unică, dar nu de tip demiurgic (aflăm odată cu Vitoria ce i s-a întâmplat lui Nechifor). În privința personajelor, Gheorghiță evoluează pe parcursul romanului, maturizându-se, iar majoritatea celorlalte personaje se înscriu într-un tipar: al munteanului, al târgovețului, al cârciumarului, al oierului etc.

Caracterizarea personajelor

Datorită tăriei de caracter, Vitoria a fost adesea comparată cu Vidra din piesa lui Hasdeu *Răzvan și Vidra* sau cu Anca din drama *Năpasta*, de Caragiale.

Portretul fizic al Vitoriei este abia schițat: „Ochii ei căprui, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului, erau duși departe (...) Acei ochi aprigi și încă tineri căutau zări necunoscute", „Nu mai era

Scanned with OKEN Scanner

tânără, dar avea o frumuseţă neobişnuită în privire. Ochii îi luceau ca-ntr-o uşoară ceaţă în dosul genelor lungi şi răsfrânte în cârligaşe." Cel moral se desprinde din fapte, limbaj, atitudine, comportament.

La prima vedere, este o simplă soţie de oier, neştiutoare de carte, supusă bărbatului pe care îl iubeşte şi căruia îi suportă uneori ieşirile violente, tipul muntencei păstrătoare a tradiţiei pe care o impune şi fiicei Minodora: „Îţi arăt eu coc, valţ şi bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea – şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu." În cuvintele Vitoriei nu trebuie să căutăm răutate sau încăpăţânare de a păstra o lume patriarhală, ci o dorinţă de a duce mai departe credinţele strămoşeşti, de a le apăra în faţa agresivităţii civilizaţiei străine. Şi faţă de Gheorghiţă arată aceeaşi asprime – „Iar i-au crescut ţepi de aricioaică" îşi spune în sine pe drum –, atitudine care îl forţează pe acesta să se maturizeze şi să-şi accepte noul statut de cap al familiei.

Dar Vitoria îşi depăşeşte condiţia de om al muntelui, cu o gândire arhaică, prin inteligenţă, spirit de observaţie, adaptare la mediu, capacitate de manipulare a psihologiei umane. N. Manolescu afirma în legătură cu aceste observaţii: „Vitoria are stofa întreprinzătoare a burghezului, simţul lui practic, lipsa de prejudecăţi, e nereligioasă, vicleană şi rea. Sadoveanu s-a înşelat şi ne-a înşelat crezând că vorbeşte despre păstori asemeni celor din *Moriţa*: Vitoria e un ţăran de un alt tip, îmburghezit şi cu o conştiinţă a acţiunii şi ordinei care lipseau baciului din baladă." (*Arca lui Noe*, Buc., Ed. 100+1 Gramar, 1998, p. 175.)

Afirmaţia că este rea şi nereligioasă – deşi făcută mai mult în glumă – nu se justifică întru totul. Toate acţiunile sale au un scop bine determinat şi în concordanţă cu regulile lumii în care trăieşte: pe Minodora o trimite la mânăstire, nu din egoism, ci ca să o protejeze, pe Gheorghiţă îl tratează cu duritate pentru a-l căli, pentru a-i grăbi trecerea în rândul adulţilor, pe cei doi vinovaţi de moartea soţului nu-i poate ierta (de aici şi lipsa sentimentului religios de care vorbeşte N. Manolescu, adăugat la faptul că, la plecare, vizitează atât mânăstirea, cât şi vrăjitoarea, în încercarea de a găsi un sfat; atitudinea este însă specifică mediului rural, unde creştinismul s-a suprapus unor ritualuri şi credinţe arhaice, păgâne, vii şi astăzi), pentru că spiritul ei etic o împiedică.

Viclenia, în schimb, este justificată prin faptul că lumea din care vine, ca şi cea în care păşeşte, este a bărbaţilor (şi capitolul din *Arca lui*

Scanned with OKEN Scanner

Noe, de N. Manolescu, purta chiar numele „O femeie în țara bărbaților") și unica ei armă și călăuză este capacitatea de a comunica și de a investiga; o face cu abilitate, mimând umilința și modestia, pentru a obține informațiile de care are nevoie. Tot ce întreprinde Vitoria are la bază iubirea pentru soțul ei, care o acompaniază în drumul ei prin momentele de interiorizare prin care recapitulează viața alături de Nechifor. Semnele rele care i se arată în vis o conving de necesitatea călătoriei. Reconstituirea drumului și a întâmplărilor se traduce într-o veritabilă pledoarie pentru adevăr și dreptate, ilustrând inteligența, intuiția și perseverența Vitoriei.

Celelalte personaje abia dacă sunt creionate. Minodora este la vârsta primei iubiri și face schimb de bilețele de amor cu băiatul dăscăliței, posacul Mitrea pare desprins din basme prin modul său de a vorbi cu natura, preotul Danil Milieș, știutor de carte, este reprezentantul autorității în sat, baba Maranda face încercări naive si penibile de a îmbrobodi mințile oamenilor ș.a.m.d.

Prin Gheorghiță, Sadoveanu descrie un personaj în formare, pentru care această călătorie reprezintă un drum inițiatic, în care confruntarea cu viața și cu moartea îl conduc spre maturizare. El poartă numele secret al tatălui său (rebotezat Nechifor pentru a fi păzit de boli și rele), cu care seamănă și a cărui meserie o va urma.

Stil. Limbaj. Procedee artistice

Limbajul folosit este – se știe – rezultatul unei prelucrări intense, deși, prin utilizarea regionalismelor și a arhaismelor (mai puține), Sadoveanu dorește să lase impresia de limbaj popular. Originalitatea limbajului persistă, chiar dacă (după cum a remarcat critica) lirismul specific stilului sadovenian nu mai este atât de pregnant ca în alte scrieri, fiind dominat de realismul întâmplărilor: „Au umblat astfel vorbind; au lăsat în urmă și popasul de amiază; și pe urmă au prins a avea în coada ochiului stâng, necontenit, umbra albăstrie a Ceahlăului nins. Acuma acolo, în râpi sorite, scot botul din peșteri urșii, fornăiesc la soare și strănută. În curând au să bată din aripi asupra molizilor bătrâni cucoșii sălbatici ș-au să se lese pe crengi, ca să ciugulească cucuruzi."

Ceremonialul spunerii, construcțiile cu tentă arhaică („n-a zvonit către nimeni", „ce-or fi făptuit?", „aș fi avut plăcere să cinstesc cu dânsul", „nu s-a aflat nimene dintre nuntași să răspundă", „au prins a avea în coada ochiului" etc.), moldovenisme (*năcaz, îs, câne, carare, calare, mâni* ș.a.) conferă textului cult impresia de oralitate.

Scanned with OKEN Scanner

■ ION
de Liviu Rebreanu

Curent, perioadă, epocă literară

Perioada interbelică este marcată de o deschidere nu numai economică şi social-politică, ci şi culturală. Este perioada marilor creaţii epice, a înfloriri dramaturgiei şi a modernizării liricii. Criticul E. Lovinescu militează – prin activitatea cenaclului şi revistei *Sburătorul* – pentru sincronizarea literaturii române cu literatura europeană şi susţine tinerii scriitori, printre care şi Liviu Rebreanu.

Cele două direcţii majore din proza română interbelică sunt realismul şi modernismul. Romanul realist (Nicolae Manolescu suprapune parţial peste acesta romanul doric, vizând în special perspectiva narativă) are ca modele în literatura europeană scriitori precum H. de Balzac, Stendhal, Flaubert, Ch. Dickens, L. Tolstoi ş.a., iar ca reprezentanţi în literatura română: N. Filimon, D. Zamfirescu, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, G. Călinescu (şi în literatura postbelică – M. Preda, P. Dumitriu, Ct. Ţoiu ş.a.).

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie

Romanul *Ion* a apărut în 1920 şi este un roman realist cu accente sociale şi elemente de modernitate datorate naratorului obiectiv. S-a spus despre *Ion* că este „cea mai puternică creaţiune obiectivă a literaturii române“ (E. Lovinescu).

Romanul este rezultatul unei îndelungate activităţi nuvelistice (a publicat patru volume de nuvele până la *Ion*) şi este operă de ficţiune cu pornire din câteva evenimente reale (după mărturisirile scriitorului).

Titlul romanului conţine numele protagonistului (reprezentativ pentru o categorie socială: ţărănimea), dar destinul lui Ion nu este singurul urmărit în carte. Tema este viaţa satului transilvănean la începutul secolului al XX-lea, romanul constituindu-se într-o veritabilă monografie a acestei zone.

Structurat în două mari părţi – „Glasul pământului“ şi „Glasul iubirii“, care sugerează temele centrale şi evocă transformările prin care va trece Ion –, are treisprezece capitole şi urmăreşte două linii epice. Prima linie dezvoltă problemele sociale ale ţărănimii, legate de problema posesiunii pământului, iar a doua linie prezintă intelectualitatea satului (destinul familiei Herdelea), aducând la lumină imaginea altor categorii sociale: învăţători, avocaţi, preoţi, notari etc.

Scanned with OKEN Scanner

La nivel compoziţional, se poate observa construcţia monumentală dată de amploarea acţiunilor, de numărul mare de personaje şi prezentarea destinelor lor, de numeroasele detalii care compun o lume ficţională impresionantă prin sugestia realităţii. Alte elemente de compoziţie sunt circularitatea romanului (începe şi se sfârşeşte cu imaginea drumului care intră şi iese din satul Pripas; aceeaşi tehnică o regăsim în *Răscoala* sau *Pădurea spânzuraţilor*) şi anumite simetrii compoziţionale (simetriei tematice – glasul pământului şi glasul iubirii – i se adaugă şi motive precum hora, nunta, moartea, regăsite în cele două părţi). Tehnicile narative vizează trecerea de la un plan epic la altul, dar contribuie şi la crearea iluziei realităţii: tehnica planurilor paralele (viaţa rurală prin cele două categorii – ţăranii şi intelectualii satului), alternanţa şi înlănţuirea, contrapunctul (prin care se ilustrează episoade simetrice şi în contrast, precum conflictul din rândul ţărănimii şi din rândul intelectualilor).

Particularităţi

Cu romanul *Ion*, Rebreanu impune formula realismului obiectiv, reluată şi în lucrările ulterioare (*Răscoala, Gorila*). Noutatea pe care o aduce constă în distanţarea naratorului de acţiune şi personaje, pe care nu le mai ghidează direct, cum făcea N. Filimon, sau indirect, prin intermediar (de obicei, gura satului), fapt evident la Slavici, ci le regizează din umbră, dând impresia de impersonalitate (spunem *impresia*, pentru că în ficţiune obiectivitatea totală este o utopie). Faptul că Ion moare la sfârşitul romanului nu este o decizie a autorului, dispus să-şi pedepsească personajele care au greşit, ci este o acţiune independentă de etica autorului, o urmare directă a faptelor personajului. Există, totuşi, în roman o voce – a Savistei – care se suprapune peste ceea ce era la Slavici gura satului, acţionând ca o componentă morală pe firul evenimentelor.

Obiectivitatea, echivalentul imparţialităţii narative este, poate, cel mai bine reliefată în fragmentul sinuciderii Anei, unde prezentarea sobră, rece, aproape naturalistă a înfricoşătoarei scene contrastează cu tragismul faptului în sine. Mergând pe stradă asemenea unei năluci, obsedată de gândul morţii, Ana pare absentă din realitatea satului, măcinată numai de ecourile din mintea ei. Gesturile pregătitoare au naturaleţea unei activităţi cotidiene, stridenţa sunetelor din jur (poarta scârţâie, Ion cioplește şi hâcâie de câte ori izbeşte cu toporul,

Scanned with OKEN Scanner

Zenobia îşi ocăreşte nora), indiferenţa celor din familie sunt în antiteză cu neobişnuita linişte care se aşterne peste Ana. Imaginile spânzuratului Avrum şi a lui Moarcăş revin obsedant: „Încet, tacticos, îşi scoase năframa şi o puse pe parul ce despărţea pe Joiana de Dumana. Se duse apoi furioasă sub ştreangul care-i venea până la ochi. (...) Se căzni mult să-şi potrivească funia pe gâtul gol, ţinând cu o mână ştreangul şi cu cealaltă laţul. (...) Simţi o gâdilitură încât trebui să caşte gura şi ochii. Deodată îi trecu prin minte că acuma are să moară, se îngrozi şi vru să se întindă să atingă pământul, să fugă de moarte. (...) Pe urmă toate se încâlciră... Ochii holbaţi nu mai vedeau nimic. Doar limba creştea mereu, sfidătoare şi batjocoritoare, ca o răzbunare pentru tăcerea la care a fost osândită toată viaţa... Joiana, nemaisimţind nicio mişcare, întoarse capul şi se uită nedumerită. (...) Şi fiindcă Ana rămase ţeapănă, Joiana îşi înfundă limba verzuie, apăsat, întâi într-o nară, apoi în cealaltă şi porni să rumege domol, plictisită..."

Naratorul romanului realist este omniscient şi omniprezent (dând impresia unei perspective demiurgice asupra lumii ficţionale; el ştie tot, inclusiv gândurile şi sentimentele personajelor sale). Narrarea evenimentelor se face la persoana a III-a (naraţiune heterodiegetică), de o voce care nu este nici autor, nici personaj. Focalizarea este zero, viziunea „din spate/dindărăt", furnizând cititorului numeroase informaţii (tocmai datorită omniscienţei şi ubicuităţii naratorului) şi oferind o imagine panoramică.

Construcţia romanului este raţionalistă, deductivă, iar perspectiva narativă este unică. Alte elemente ale prozei realiste sunt previzibilitatea şi posibilitatea unor anticipări: astfel, sinuciderea Anei este anticipată de spânzurarea lui Avrum şi de moartea lui Dumitru Moarcăş (imaginea lor persistă în mintea Anei, sugerând tragicul eveniment care urmează), aşa cum este previzibil şi sfârşitul lui Ion, grăbit de patima pentru Florica. În privinţa personajelor, sunt preferate tipurile si caracterele: Ion este tipul arivistului, Vasile Baciu este avarul, Ana (şi Florica, într-o măsură) reprezintă tipul victimei ş.a.m.d. Evenimentele se desfăşoară în ordine cronologică, iar anumite personaje sunt urmărite în evoluţie: Ion, Titu, Laura...

Există câteva elemente în roman semnificative pentru derularea ulterioară a acţiunii: incipitul descrie drumul care ne va introduce în miezul evenimentelor (delimitând, spunea N. Manolescu, lumea reală de cea ficţională; acelaşi fenomen se găseşte în final, când părăsim

Scanned with OKEN Scanner

ficțiunea); hora este esențială pentru că anunță direct conflictele din roman și prezintă diferențele sociale; planul țărănimii alternează cu planul intelectualității satului și târgului, creând impresia de cuprindere a complexității vieții.

Caracterizarea personajelor

Figura centrală a cărții este Ion, însă statutul său nu poate fi redus simplu la tipul arivistului, ci trebuie pus în relație cu împrejurările sociale și economice care îi determină acțiunile. Ion se simte îndreptățit să dețină pământ, pentru că este harnic, isteț, energic și, în plus, familia sa avusese o bucată de pământ, vândută treptat de Glanetașu. Vina lui Ion nu este că își dorește atât de mult acest lucru, ci constă în modul în care îl obține; o seduce pe Ana pentru a-l convinge pe Vasile Baciu să-i dea pământurile.

Faptul că Ion ascultă de „glasul pământului" în prima parte este firesc într-o lume în care doar deținerea acestuia determină demnitatea socială a individului. Împărțirea în bogați și săraci este evidentă din primele rânduri ale cărții: casele bogaților sunt rânduite într-o parte și în cealaltă ale săracilor; la horă, cei înstăriți stau grupați de-o parte, iar Alexandru Glanetașu stă „ca un câine la ușa bucătăriei", neîndrăznind să se amestece în vorbă cu ei. În aceste condiții, șansele lui Ion de a-și vedea visurile împlinite sunt minime, și niciuna dintre calitățile sale nu mai contează.

Situația lui Ion nu este unică. Florica, deși cea mai frumoasă fată din sat, nu este curtată de nimeni, pentru că nu are zestre. Căsătoria din raționamente economice se realizează și în familia Herdelea – Laura, îndrăgostită de Aurel, se va căsători cu Pintea, care nu-i pretinde zestre (spre deosebire de Ion, căsnicia lor va fi una reușită, pentru că Laura ajunge să-și iubească și să-și respecte soțul).

Așadar, nu obsesia de a avea pământ i se reproșează lui Ion, ci violența cu care se impune în fața Anei și a lui Vasile Baciu. El încearcă sa-și depășească umila condiție la care soarta îl obligă și, de aceea, nu poate fi redus la statutul de simplu arivist sau de „brută, căreia șiretenia îi ține loc de deșteptăciune" (G. Călinescu). Acțiunile sale trebuie judecate în contextul mediului în care trăiește: în lumea satului, a avea pământ (pământ, nu bani, avere) înseamnă a avea demnitate, poziție socială, libertate de exprimare și acțiune, trai decent.

Caracterizarea directă se raportează la prezentarea naratorială, a altor personaje și a personajului însuși. Încă din scena de la început, la

Scanned with OKEN Scanner

horă, naratorul observă natura lui conflictuală – „Avea ceva straniu în privire, parcă o nedumerire și un vicleșug neprefăcut" –, atenuată de comparația cu Zenobia în privința hărniciei sale: „Era iute și harnic, ca mă-sa. Unde punea el mâna, punea și Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca ochii din cap."

Pasiunea pentru învățătură este rapid înlocuită de patima pentru pământ, pe care îl percepe organic, asemenea unei făpturi mitice: „Iubirea pământului l-a stăpânit de mic. Veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimașă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie! De pe atunci pământul i-a fost drag ca o mamă..." Naratorul îl individualizează prin relația cu restul personajelor, surprinzând atât calitățile, cât și defectele. Nedumerirea de pe chipul său se datorează dificultății de a alege între Ana și Florica, căci ele simbolizează cele două iubiri – pământul, femeia.

Învățătorul Herdelea îl consideră inteligent în copilărie și îl dorește ca urmaș la catedră, dar va fi dezamăgit, schimbându-și fundamental părerea despre el după seducerea și alungarea Anei și mai ales după conflictul în care îl implică. El îl consideră pe Ion „fatalitatea noastră (...) un țărănoi mișel" după ce este trădat de Ion, pe care îl ajutase de nenumărate ori. Părerile doamnei Herdelea fluctuează în funcție de situație – când se opune părerii preotului Belciug, Ion îi pare „un băiat cumsecade. E muncitor, e harnic, e săritor, e isteț." Dar când Belciug trece de partea lui Ion, acesta devine în ochii ei demn de dispreț: „Noi te-am crezut mai de treabă și mai așezat ca pe alții, dar văd că n-ai pereche în blestemății." În schimb, Titu Herdelea are cea mai constantă apreciere, remarcând „mândria flăcăului, istețimea și stăruința lui de a împlini ceea ce își pusese în gând, voința lui încăpățânată".

Aceeași oscilație ca în cazul doamnei Herdelea se observă și în atitudinea preotului Belciug: la început îl dojenește în fața enoriașilor, așa cum nu procedase cu nimeni altcineva, apoi îl ocărește – „Ești un stricat și-un bătăuș ș-un om de nimic. Te ții mai deștept ca toți, dar umbli numai cu blestemății" – și, în contradicție cu aceste vorbe, îl laudă în fața lui Vasile Baciu – „E fecior sârguitor și isteț, deși n-are avere" – pentru a o salva pe Ana. În cele din urmă îl consideră „un băiat cumsecade, cuminte, așezat".

Ana își dezvăluie gândurile care îl privesc pe soțul ei prin stilul indirect liber, indicând disimularea, aroganța, cruzimea lui Ion: „A înșelat-o de cum s-a apropiat de ea. I-a simțit slăbiciunea și a urmărit-o ca un lup hain... (...) i-a mâncat norocul și toată viața."

Scanned with OKEN Scanner

George Bulbuc se simte admirat de Ion după căsătoria cu Florica şi se lasă păcălit de falsa bunăvoinţă: „George se simţea măgulit că vine şi se mândrea că-i caută sfaturile un bărbat deştept ca Ion, care, prin minte şi şiretenie, s-a înstărit, de unde mai înainte era calic ca şoarecele din biserică."

Autocaracterizarea este succintă, raportată la compătimirea pe care o caută la cei din jur – „am rămas tot ca degetul de gol" –, recunoscându-şi parţial vina în faţa învăţătorului Herdelea: „Sunt ticălos, naşule!"

Caracterizarea indirectă este realizată prin limbajul încărcat de termeni ce gravitează în jurul noţiunii de pământ: *avere, trebuie, mult.* Odată ce se vede în posesia pământului, parcă şi comportamentul se adaptează noii situaţii: „Vorbea mai apăsat cu oamenii şi veşnic numai de pământ şi de avére."

Ana reprezintă pentru Ion singura posibilitate de a-şi împlini dorinţa. Ea nu corespunde canoanelor fizice – „tare-i slăbuţă şi urâţică, săraca de ea!..." îşi zice în sine Ion, privind-o; „se legăna în mers ca o trestie bolnăvicioasă, fără vlagă, slăbănoagă". Dar imaginea ei este mereu asociată cu imaginea pământurilor; „Mă moleşesc ca o babă neroadă. Parcă n-aş mai fi în stare sa mă scutur de calicie... Las' că-i bună Anuţa!" Ea îşi consumă destinul de victimă (în societatea tradiţional patriarhală, femeia este privită ca un bun de schimb), pendulând între cei doi bărbaţi care îi decid soarta – tatăl ei şi Ion. Viaţa Anei nu reprezintă decât un şir lung de umilinţe, bătăi, suferinţe, iar sinuciderea ei apare ca o consecinţă firească; fiind anticipată, după cum am văzut, de alte morţi.

Şi Florica este tot o victimă a lumii în care trăieşte, pentru că neavând pământ ea se mulţumeşte să se căsătorească în final cu George, care o doreşte tocmai pentru a se răzbuna pe Ion.

De cealaltă parte a romanului, urmărim destinul familiei Herdelea, unde există acelaşi tip de probleme – grija zilei de mâine şi închistarea într-o viaţă lipsită de perspective. Dacă în cazul lui Ion accentul cade pe instinctul posesiunii pământului, pentru învăţătorul Herdelea grija o reprezintă păstrarea locului de muncă, iar pentru Titu esenţială este identificarea unui ideal (chiar dacă acesta rămâne întotdeauna la suprafaţa lucrurilor).

Stil. Limbaj

Continuând parcă ideea imparţialităţii, a obiectivităţii narative, limbajul este aspru, denotativ, precis, în sprijinul anticalofiliei al cărei

Scanned with OKEN Scanner

adept era și Rebreanu. Deși păstrează o anumită sobrietate, stilul nu este lipsit de elemente stilistice, preferată fiind comparația. Senzațiile auditive completează vizualul încărcat de duritate și grotesc: „Cerul era senin-sticlă. Câteva stele mari clipeau aprig luptând cu întunericul care năvălea zadarnic să le stingă, caci mereu se aprindeau mai multe, ca niște scântei împrăștiate de un vânt năprasnic. Din urmă Pădurea Domnească vâjâia înăbușit, parcă și-ar fi stăpânit mânia"; „George izbi a doua oară. Sapa vâjâi în aer. Apoi un pârâit surd, urmat de un zgomot năbușit ca și când se prăvale un sac plin (...) Orăcăitul broaștelor reîncepu brusc, speriat, amenințător, ca o văicăreală vâltorită în văzduh de vântul ce sufla mereu mai mânios și mai înțepat."

■ ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI

de Camil Petrescu

Curent, perioadă, epocă literară

Romancier și teoretician al romanului, Camil Petrescu își definește opțiunile estetice în câteva articole, reunite ulterior în volumul *Teze și antiteze*: *Noua structură și opera lui Marcel Proust, Mare emoție în lumea prozatorilor de război, Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*. Conceptul central al teoriilor sale este acela de autenticitate (valorificată în literatura română și de Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher ș.a.). El consideră că „literatura epică de până la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar față de evoluția realizată de știință și filosofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică. (...) O literatură trebuie să fie sincronă structural filosofiei și științei ei. (...) Bergson și Husserl pun accentul tocmai pe această privire în noi înșine, pe *Intuiție* (...) Ce vrea să spună acest lucru? Că nu cunoaștem nimic *absolut*, decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc..."

Pentru a depăși tradiția realistă a naratorului omniscient și omniprezent, el propune următoarea soluție, sub influență proustiană: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti (...) Din mine însumi eu nu pot ieși. Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi... (...) Romanul meu va trebui să

Scanned with OKEN Scanner

conţină lanţul amintirilor mele involuntare." (*Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în vol. „Teze şi antiteze", Buc., Ed. 100+1 Gramar şi Fundaţia Culturală Camil Petrescu, 2002, pp. 11-29.) „S-a discutat prea mult chiar şi despre sensul autenticităţii, formulă pe care am folosit-o noi la început cu un sens specific, dar care mai târziu a fost greşit răstălmăcită. (...) Autenticitatea presupune neapărat substanţialitate şi de fapt amândouă atributele nu sunt decât moduri de existenţă ale obiectului." (*Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului*, în ed. cit., p. 39.)

O definiţie a autenticităţii şi a anticalofiliei vom regăsi inclusiv în notele de subsol ale romanului din 1933, *Patul lui Procust*: „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie."

Publicat în 1930 (anterior, deci, articolelor amintite), romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* reflectă concepţia autorului despre roman, înscriindu-se în proza modernistă, subiectivă. Perioada interbelică se caracteriza prin două tipuri de roman – realist (cu modele europene în Balzac, Flaubert, Stendhal şi cu reprezentanţi în literatura română: Rebreanu, Sadoveanu, Călinescu ş.a.) şi psihologic-modern (cu modele europene în Proust, Gide, Th. Mann şi reprezentanţi în literatura română: Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mircea Eliade ş.a.).

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie

Titlul anunţat în presa vremii în două variante (*Jurnalul căpitanului Andreescu, Proces-verbal de dragoste şi de război*) cunoaşte transformări succesive până la forma finală, care indică cele două părţi ale romanului.

Temele sunt – după cum arată segmentarea din titlu – iubirea şi războiul, cele două părţi ale romanului fiind unite de o conştiinţă dilematică, de tipul intelectualului însetat de adevăr (asemenea tuturor personajelor din opera lui Camil Petrescu). Mai mult decât un roman social, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este un roman al pasiunii.

Cele două cărţi, cu şase, respectiv şapte capitole, alcătuiesc un jurnal, în care primează introspecţia şi analiza psihologică. Prima carte, sub forma unui monolog, se deschide cu o discuţie la popota ofiţerilor şi

Scanned with OKEN Scanner

continuă cu rememorarea poveştii de dragoste dintre personajul principal şi Ela, studenta la Litere care îi va deveni soţie. A doua carte are ca fundal Primul Război Mondial, la care participă eroul şi în care trăieşte o altă experienţă, necesară ca o verificare a eului „care cunoaşte altfel ceea ce cunoştea într-un anumit fel".

Sub aspectul conţinutului, este un roman subiectiv, preponderent analitic, urmărind două planuri: evoluţia protagonistului (planul subiectiv, de analiză psihologică, pentru că el trăieşte două experienţe-limită: iubirea şi moartea) şi imaginea societăţii româneşti înaintea şi în timpul Primului Război Mondial (planul obiectiv, specific romanului realist; aici intră şi episodul moştenirii).

Principiul compoziţional este cel al memoriei involuntare, iar tehnicile narative au în vedere: analiza psihologică, inserţia, alternanţa, tehnica decupajului şi a contrapunctului. Incipitul cu intrări multiple (descriptiv, cu indicaţii spaţio-temporale – „primăvara anului 1916... la fortificarea văii Prahovei, între Buşteni şi Predeal" şi de tipul *punerii în abis*) este completat de finalul deschis.

Particularităţi

Militând în articolele teoretice pentru sincronizarea literaturii cu filosofia şi ştiinţa vremii (psihanaliza lui Freud, fenomenologia lui Husserl, intuiţionismul lui Bergson), Camil Petrescu valorifică zonele inaccesibile altădată ale inconştientului, ale intuiţiei, considerând că personalitatea umană în totalitatea ei înseamnă atât latura raţională, conştientă, cât şi cea mai puţin explicabilă, iraţională. În raport cu teoria bergsoniană, el propune o altă receptare a timpului, ca durată pură, ca un prezent continuu (tendinţa este dublată de influenţa proustiană). În conştiinţa individuală, timpul îşi pierde valoarea tradiţională şi devine incompatibil cu obişnuita cronologie. Cursul său nu mai este previzibil, ci se derulează în funcţie de memoria afectivă (involuntară), adică este o înlănţuire de fapte, stări, determinate de senzaţiile şi trăirile momentului.

Respingând tipul de naraţiune tradiţională, el consideră că romanul modern trebuie să se supună ideii de autenticitate care implică naraţiune la persoana I, unitate de perspectivă, orientare spre eu, abolirea omniscienţei şi ubicuităţii, a istorismului, a sistemelor anticipative si a previzibilităţii. Timpul este subiectiv, condiţionat de memo-

Scanned with OKEN Scanner

ria afectivă, iar personajele nu se mai înscriu într-un tipar, devenind individualități complexe.

Tot în virtutea autenticității, formula narativă este cea de jurnal, căruia i se adaugă notele de subsol, pagini epistolare și articole din presa vremii ce trimit la literatura de război într-o formă polemică.

Dacă planul subiectiv al romanului este ocupat de analiza dramei pasionale a personajului masculin, al doilea plan, cel obiectiv, antrenează o lume balzaciană – a familiei lui Gheorghidiu (episodul moștenirii și câteva personaje-tipuri: Tache Gheorghidiu, avarul, Nae Gheorghidiu, arivistul, demagogul, și Vasile Lumânăraru, milionarul analfabet, trimit la influența marelui scriitor francez al începutului de secol al XIX-lea) și prezintă drama războiului (pe care Camil Petrescu l-a cunoscut în mod direct).

Încercând să demitizeze imaginea glorioasă a războiului, așa acum era el înfățișat în literatura și presa contemporană, autorul vorbește despre experiențe-limită și despre lipsa sentimentului patriotic, a patetismului în apropierea morții. Războiul este privit prin ochii unui luptător oarecare (din acest punct de vedere, critica a făcut trimitere la romanul *Mânăstirea din Parma*, al lui Stendhal), fără orgolii de strateg militar, asistând la stângăcia comandanților, care dau ordine contradictorii, constatând lipsa de echipament, hrană, armament. Mai mult decât nesiguranță, teamă, foame, disperare, experiența războiului este una de cunoaștere și verificare a propriei personalități, ajutându-l pe protagonist să se elibereze de obsesia pasională, ce-i pare acum nesemnificativă: „Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel."

În afara prezentării războiului fără eroism, au fost remarcate și alte influențe stendhaliene: autoobservarea lucidă a trăirilor, anticalofilia și înzestrarea eroilor cu energii sufletești, virilitate, loialitate, orgolii. La nivelul analizei iubirii și geloziei au fost semnalate asemănări cu Proust, în sensul că ambii autori văd în iubire o autosugestie: „Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă", „o iubire mare e mai curând un proces de autosugestie".

Caracterizarea personajului principal

Încadrat în familia „sufletelor tari" (alături de Andrei Pietraru din drama *Suflete tari*, Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* sau Pietro Gralla

Scanned with OKEN Scanner

era învolată şi lumina fierbea, ca în cupă şampania rece", „coastele în evantai", „ca nişte uriaşi soldaţi de plumb", „cădem cu suflete rupte", „nervii plesnesc", „avem otravă în sânge" etc.

Imaginile vizuale sunt completate de cele auditive, mai ales în capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu": „E un schimb viu de răpăieli şi fâşâituri", „trăsnetele de obuze se prăbuşesc acum, în plutonul meu", „o întârziere întinsă, şi, pe urmă, alte şuierături", „urechea înnebunită nu le mai aude vâjâitura nepământească" etc.

■ PATUL LUI PROCUST
de Camil Petrescu

Curent, perioadă, epocă literară

Când se vorbeşte despre Camil Petrescu, termenul cel mai des întâlnit este acela de *autenticitate*, concept care – se pare că – a fost introdus în literatura română de autorul în discuţie. Polisemia termenului dă naştere adesea unor confuzii, conducând la atâtea concluzii în privinţa semnificaţiei, câte sensuri există. Cunoscut îndeosebi ca romancier, Camil Petrescu este şi teoretician al romanului, iar în această calitate expune în articolele sale câteva reguli (în descendenţă proustiană) pe care scriitorul modern ar trebui să le aibă în vedere: „să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu. Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti. (...) Din mine însumi eu nu pot ieşi. (...) Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi." (*Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în „Teze şi antiteze", Buc., Ed. 100+1 Gramar şi Fundaţia Culturală Camil Petrescu, 2002, p. 24.)

Tipologic vorbind, Camil Petrescu aparţine generaţiei moderniştilor, mai exact, a scriitorilor care mizează foarte mult pe autenticitate, alături de Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher, Mihail Sebastian ş.a. Prin autenticitate se înţelege o „concepţie după care arta şi literatura au datoria de a căuta expresia directă, necontrafăcută a vieţii aşa cum este ea, renunţând la orice artificiu care ar putea să altereze această percepţie, fie el de natură estetică, fie morală sau socială." (M. Anghelescu, C. Ionescu, Gh. Lăzărescu, *Dicţionar de termeni literari*, Buc., Ed. Garamond, 1996.) Altfel spus, inspiraţia artistică este înlocuită cu experienţa necontrafăcută, cu trăirea febrilă; şi mai mult, nu este vorba de faptul brut, de inventarea evenimentelor, ci de perspectiva asupra lor, autenticitatea presupunând trăire în conştiinţă. Conceptul

Scanned with OKEN Scanner

vine, se pare, de la scriitorul francez André Gide, care consideră că scrisul ar trebui să fie libertatea de a fi absolut sincer cu tine însuți și, din această cauză, literatura autenticității este orientată spre genul memorialistic, de tip confesiv (jurnal, memorii, amintiri, epistole etc.). Primul roman – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – are forma unui jurnal.

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

Cel de-al doilea roman al lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, apare în 1933 și are o structură complexă, fiind un „dosar de existențe", după cum aflăm chiar din subsolul cărții.

Titlul romanului face aluzie la celebra legendă a tâlharului din Atica, în patul căruia erau mutilați (scurtați sau lungiți) călătorii care nu știau răspunsul la ghicitoarea lui Procust. În plan simbolic, titlul a fost interpretat ca o sugestie a nepotrivirilor (de pildă între Ladima și societatea în care nu se poate adapta), definind și un spațiu al neîmplinirilor și traumelor sufletești pe care iubirea neîmpărtășită le poate provoca în sufletul individului.

Tema romanului este iubirea, secondată de căutarea adevărului (Fred Vasilescu vrea să dezlege enigma morții lui Ladima, doamna T. dorește să înțeleagă misterul înstrăinării lui Fred).

Romanul are o compoziție complicată (antrenând și două straturi narative): trei scrisori ale doamnei T., jurnalul lui Fred Vasilescu (*O după-amiază de august*) în care sunt incluse și scrisorile lui Ladima, un epilog ce-i aparține lui Fred, un al doilea epilog ce-i aparține naratorului-autor din subsol și subsolul, parte integrantă a romanului. Această ultimă parte conține date despre pseudoautorii de deasupra (inclusiv portrete ale lor), amănunte de narativitate și, mai ales, concepția autorului despre creație și procesul de creație.

Particularități

Naratorul din subsol își asumă doar rolul de a-i convinge pe cei doi cunoscuți ai săi – doamna T. și Fred Vasilescu – să-și prezinte în scris experiențele personale pe care le consideră demne de un roman. În spiritul autenticității, Camil Petrescu sugerează identificarea sa cu acest narator-autor din subsol, aducând drept dovadă două titluri ale unor opere care îi aparțin în realitate – romanul *Ultima noapte...* și drama *Act venețian* (intertextualitate). Nu trebuie să ne lăsăm însă înșelați de

Scanned with OKEN Scanner

originalitatea procedeului: *Patul lui Procust* este operă de ficțiune și, în virtutea unei convenții literare, autorul (persoana biografică, respectiv Camil Petrescu) nu se confundă cu naratorul, chiar dacă nararea se face la persoana I, naratorul fiind o formă de intermediere între autor și cititor. Prin urmare, deși are meseria de scriitor (îl putem numi pseudoautor al romanului), naratorul nostru din subsol nu este Camil Petrescu, așa cum nici persoana I din părțile de deasupra (scrisorile, jurnalul și epilogurile) nu îl desemnează pe același Camil Petrescu.

Alte detalii care conferă autenticitate romanului sunt referirile la evenimente politice, culturale (expoziția de artă avangardistă) sau nume reale: poetul Ion Pillat, criticul Perpessicius, I.I.C. Brătianu, Tony Bulandra, Soare Z. Soare (director al Teatrului Național din București), Maria Filotti, Ion Sârbu (actori) ș.a.

Fiind un roman modern subiectiv (sau ionic, în terminologia lui Nicolae Manolescu, ce are în vedere perspectiva narativă), *Patul lui Procust* concretizează multe dintre procedeele specifice acestui tip de roman: narațiune la persoana I („Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi") care presupune și anularea omniscienței, ubicuității, previzibilității și posibilității anticipării anumitor evenimente (scriitura se face în funcție de memoria involuntară/afectivă sau fluxul conștiinței – amintirile lui Fred sunt actualizate de scrisorile lui Ladima). Obiectivitatea devine subiectivitate (a naratorului, nu a scriitorului, ca în secolul al XIX-lea!), individualitatea devine importantă în defavoarea tipurilor și caracterelor (indivizii de serie biologică nu interesează pentru că ei trăiesc în real, în existență, nu în conștiință, ci interesează personajele de excepție – intelectualul), istorismul este abolit, perspectiva se multiplică (același eveniment sau personaj sunt văzute din mai multe perspective) și se relativizează (de exemplu, portretul doamnei T. se încheagă din suma mai multor miniportrete, fiecare diferit în funcție de cine privește).

O problemă importantă a romanului ionic este aceea a timpului, care este complet bulversat. Asistăm la un transfer al curgerii timpului într-un prezent continuu (teoria bergsoniană invocată de Camil Petrescu în *Noua structură și opera lui Marcel Proust* vorbea de o durată interioară), căci la nivelul conștiinței nu există decât prezent. Amintirile sunt niște vestigii ale trecutului, iar memoria involuntară depozitează selectiv informații despre personalitatea noastră, pe care le dezvăluie sub anumiți stimuli. Naratorul trăiește prezentul și îl notează, dar include și amintirile pe care i le trezește acest prezent.

Scanned with OKEN Scanner

Să recapitulăm însă povestea: naratorul din subsol, care o cunoaşte pe doamna T., îi propune acesteia să joace într-o piesă de teatru şi, pentru că este refuzat, îi solicită scrierea unor documente literare pentru care, spune el, nu este nevoie nici de talent, nici de ortografie (anticalofilia), ci de o trăire autentică, de sinceritate până la confesiune. Cum doamna T. are „oroare de exhibiţionism", refuză ambele propuneri, oferindu-i însă naratorului câteva scrisori personale pe care acesta le va publica în contextul unui roman. Din epistole află de un anumit *** pe care nu-l cunoaşte încă şi pe care cititorii îl vor descoperi în a doua parte a romanului. Jurnalul lui Fred Vasilescu, misteriosul ***, este rezultatul frământărilor lui Fred, pe care naratorul îl sfătuieşte să le pună pe hârtie, cu promisiunea că le va cerceta ca pe un posibil material de roman. În final, naratorul din subsol nu face decât să adune într-un „dosar de existenţe" experienţele celor doi protagonişti – doamna T. şi Fred, pe care îi leagă şi îi desparte în aceeaşi măsură o puternică iubire, destinul lor fiind urmărit în paralel cu nefericitul traseu existenţial al lui Ladima.

Singurele părţi în care întâmplările sunt narate cronologic sunt scrisorile doamnei T. şi Epilogul II. Subsolul şi Epilogul I se subordonează stilului proustian (memorie involuntară, rememorarea în voia stării de spirit şi a asociaţiilor de idei), celebra prăjitură proustiană (madlene – ca factor declanşator al amintirilor) fiind înlocuită de scrisorile lui Ladima.

Modernitatea mai presupune şi existenţa mai multor naratori (sau a mai multor perspective narative, ar spune N. Manolescu); romanul *Patul lui Procust* are patru naratori: doamna T., Fred, naratorul din subsol şi Ladima – postum – din scrisori. Nici alegerea lor nu este întâmplătoare, singurii virtuali scriitori fiind numai cei care au ceva de spus, acele „firi de structură excepţională", cu o bogăţie lăuntrică ce constituie un „complex de experienţă şi frumuseţe". În susţinerea autenticităţii, aflăm tot din subsol (nivel metatextual) că „un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie."

Şi mai departe, în subsolul jurnalului, i se recomandă lui Fred Vasilescu să scrie „net, la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal". Sugestiile sunt valabile doar la nivel teoretic, pentru că nu vor fi respectate de-a lungul romanului: doamna T., deşi nu pretinde a fi scriitor, dovedeşte reale capacităţi creatoare, iar Fred, încercând să relateze

Scanned with OKEN Scanner

întâmplările în voia memoriei afective, demonstrează sensibilitate, empatie şi stil.

Caracterizarea personajelor

Patul lui Procust este un roman de dragoste. Cuplurile doamna T. şi Fred Vasilescu, doamna T. şi D., Ladima şi Emilia, Fred Vasilescu şi Emilia (cel mai neverosimil, simplă nevoie erotică) reprezintă diferite ipostaze ale erosului, singura ipostază superioară fiind cea a cuplului doamna T. şi Fred. Procedeul analizei psihologice sprijină această convingere, pentru că cei doi se situează la acelaşi nivel spiritual, existenţial sau intelectual, trăind la fel de profund povestea de iubire. Au o viaţă interioară intensă şi complexă, îi uneşte o sensibilitate acută, frumuseţea interioară şi arta de a trăi.

În realizarea portretului doamnei T. putem vorbi de cel puţin trei perspective narative: perspectiva personajului însuşi, a lui Fred din jurnal şi a naratorului din subsol. Portretul ei se încheagă din reunirea unor miniportrete făcute de aceşti naratori (chiar autoportret), la care se adaugă şi părerile altor personaje. De aici şi o anumită relativizare a imaginii: din perspectiva naratorului din subsol, ea este feminitatea însăşi, D. o consideră o femeie excepţională, iubită de toţi bărbaţii, pentru Ladima este opusul Emiliei, un prieten al lui Fred o consideră urâtă, iar pentru Fred reprezintă iubirea devoratoare de care fuge în zadar.

Alături de portretul direct făcut de către naratorul din subsol („Nu înaltă şi înşelător slabă, palidă şi cu un păr bogat de culoarea castanei (...) şi mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă cu lungi tăceri melancolice (...) cu ochii albaştri ca platina, fremătând de viaţă (...) gura, foarte mobilă, vie ca o floare, plină“) şi de către Fred („E o femeie frumoasă, deşi poate fără stilul modei (...) Când surâde însă – vag îndurerat totdeauna – trece parcă la o altă extremitate şi devine de o feminitate fără pereche. Ochii albaştri, aproape violeţi, când e veselă, de culoarea prunei brumate alteori, şi apropiaţi puţin, strălucesc dintr-o dată. (...) Are un surâs care se vede de departe în mulţime şi individualizează.“), putem vorbi şi de un portret indirect. Acesta rezultă din felul în care se îmbracă, se comportă, îşi aranjează apartamentul, din meseria pe care o practică şi, nu în ultimul rând, din felul în care vibrează la orice tip de trăire.

Aceeaşi multiplicare şi relativizare a imaginii descoperim şi în portretul lui Fred Vasilescu: portretul direct este făcut de naratorul din

Scanned with OKEN Scanner

subsol („Abia când l-am cunoscut mai de aproape am înțeles de ce doamna T. l-a iubit atât, de ce a suferit așa de mult din cauza lui. Nu numai datorită frumuseții lui bărbătești, sportive, cât mai ales pentru un soi de loialitate și delicatețe, un mod de sinceritate a vieții, care nu seducea numai femeile, ci câștiga și prietenia bărbaților lor (...) Cam prea echilibrat, vorbind rar, dar nu fără o privire stăpână pe sine și ades ironică."), câteva detalii aflăm din scrisorile doamnei T., prietenii îl consideră – după propriile mărturisiri – superficial și naiv, în timp ce portretul indirect îl individualizează prin trăirile sale (descrise în jurnal), discuțiile, felul în care se îmbracă, se comportă ș.a.m.d. S-a vorbit mult despre un anumit snobism al celor două personaje, însă, departe de a fi o simplă formă de orgoliu, această trăsătură ține mai degrabă de estetic, de sensibil.

O problemă mult-discutată este așa-zisa „taină" a lui Fred: el o iubește pe doamna T., fără îndoială, însă fuge de ea, lăsând loc unor multiple interpretări. Critica s-a întrecut în a da explicații ale acestui mister: Fred se îndepărtează de doamna T. „pentru a nu descoperi în ea o ființă reală, comună, asemeni oricărei Emilii" (G. Călinescu, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 610/12 martie 1933), pentru că are un complex de inferioritate al bărbatului care descoperă că „are de-a face cu o ființă superioară, dar abia după ce a tratat-o ca pe o ființă oarecare" (Ovid. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori in cinci feluri de lectură*, Buc., Ed. Cartea Românească, 1984, pp. 208-209), pentru că trăiește mai degrabă o iubire-vanitate – „Iubirea dintre Fred și doamna T. nu ne dezvăluie doar puternica pasiune ce-i aruncă pe unul în brațele celuilalt, dar și puternica vanitate ce-i smulge pe unul din brațele celuilalt" (Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Buc., Ed. 100+1 Gramar, 1998, p. 396) ori pentru că este determinat de o „demonică tristețe a individului care a depășit experiența curentă și poate reflecta asupra vieții dintr-o perspectivă din care, dacă lipsește contagiunea cu lumea obișnuită, fericirea în schimb devine ea însăși sterilă" (Al. George, *Semne și repere*, Buc., Ed. Cartea Românească, 1971, pp. 107-120). Dragostea, în romanul analitic, de introspecție psihologică, este trăită ca suferință, nu ca toleranță sau comunicare. Există o anumită voluptate a torturii, a negației. „Dacă fug de un surâs, asta nu înseamnă că nu-l doresc", spune Fred Vasilescu. Iubirea este o neputință a fericirii, a dialogului, o dramă a singurătății în doi.

O altă posibilă taină este cea a sinuciderii lui Ladima, pe care Fred încearcă să o desluşească în jurnal și în Epilogul I. Ipotezele

Scanned with OKEN Scanner

propuse – mizeria în care era nevoit să supravieţuiască, sentimentul înstrăinării prin dragostea pentru o femeie inferioară, pierderea credinţei în Dumnezeu, conştiinţa ratării etc. – marchează, fiecare, o etapă în decăderea fizică şi spirituală a personajului. O sugestie pesimistă în sprijinul acestei ipoteze apare în articolele pe care Ladima le primeşte de la Bulgăroiu cu câteva zile înaintea morţii, în care se afirmă că viaţa este departe de „mult-discutata armonie naturală", fiind un accident într-un univers indiferent, ostil, iar oamenii – exemplarele vieţii – par „greu cenzurate de moarte". De aceea, şi cuplul Ladima-Emilia pare neverosimil (G. Călinescu). Iubirea lui Ladima pentru femeia lipsită de profunzime, vulgară – aşa cum este Emilia –, reprezintă o problemă greu de explicat pentru Fred şi aproape tot jurnalul său şi Epilogul I sunt ocupate de căutarea adevărului.

Şi în cazul celor doi – Ladima şi Emilia – putem vorbi de o relativizarea a imaginii. Portretul Emiliei este făcut de Fred, pentru care reprezintă a actriţă frivolă, lipsită de sentimente, în timp ce Emilia din scrisorile lui Ladima este o femeie frumoasă, talentată, cu suflet ales. Portretul lui Ladima se conturează din scrisorile citite de Fred în camera Emiliei. Acestea dezvăluie existenţa chinuită şi mizeră a gazetarului, de o superioritate intelectuală. Demn, acesta refuză slujirea politicii vremii, trăind lipsit de siguranţa zilei de mâine. Iubirea este pentru el un fel de evadare şi el visează la iubirea ideală. Pentru Emilia, Ladima este un bărbat naiv, „cam aiurea", manipulabil, posomorât, în vreme ce pentru Fred este un om distins, demn şi uşor demodat. Nae Gheorghidiu şi Tănase Vasilescu (singurele personaje tipice – avarul şi arivistul) îl văd ca pe un „om de paie", periculos şi dispensabil; pentru alţii este un poet de geniu, pentru Penciulescu este „un dobitoc", iar Ciobănoiu afirmă despre el că avea o inteligenţă rară.

Conştiinţa limitării cunoaşterii şi neputinţa de a vedea ce este în sufletul celuilalt sunt trăite şi de Fred în încercarea sa de a-l înţelege pe nefericitul poet. Conştiinţa în care se reflectă imaginea celuilalt este un pat al lui Procust, un mecanism care impune o graniţă privirii, incapabile de a pătrunde dincolo de aparenţe.

Stil. Limbaj

Mult-discutata anticalofilie, expusă inclusiv în subsolul romanului – „Stilul frumos, doamnă, e opus artei (...) Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit

Scanned with OKEN Scanner

(...). Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie." – este totuși contrazisă de preferința lui Camil Petrescu pentru fraza îngrijită, curată, eliberată de constrângerea valorii denotative, dar fără excese stilistice, dovedind sensibilitate artistică: „n-aș putea să spun ce bucurie m-a cuprins, ca o înseninare stelară, odată cu venirea omului ăsta (...)", „roșul fraged și catifelat al petalelor îmi limpezește privirea somnoroasă dimineața când mă scol", „[doamna T.] era acum foarte vie, prea expresivă, cu un fel de mimică nuanțată, ochii înșiși nu mai aveau viorul-albastru al clipitei de gândire, ci erau pozitivi strălucitori, dar ca de oțel". Limbajul sobru este intelectualizat, cu multe neologisme (*liminar, crispare, patologic, insignifiant, remaniere, simptom, maladie* etc.).

■ ENIGMA OTILIEI
de G. Călinescu

Curent, perioadă, epocă literară

Critic literar, eseist, prozator, poet, dramaturg, publicist, G. Călinescu se consideră în primul rând un istoric literar, a cărui operă de maturitate o reprezintă *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, publicată în 1941. Ca teoretician al romanului, el se opune tendințelor vremii, care promovau influențele proustiene (adoptate de Camil Petrescu, de pildă), militând pentru romanul obiectiv și pentru tipologia și caracterologia clasicistă. El consideră că, datorită vârstei fragede a romanului românesc (prin opoziție cu tradițiile de sute de ani ale altor literaturi), formula epică necesară nu este cea a lui Proust, ci cea balzaciană ori tolstoiană.

Romanul *Enigma Otiliei* a apărut în 1938 și este al doilea, după *Cartea nunții*. Proza perioadei interbelice urmează două direcții principale – realism și modernism –, iar romanul călinescian, deși în intenție este de factură balzaciană, asimilează elemente moderniste.

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

Inițial, titlul romanului era *Părinții Otiliei*, sugerând mai bine tema balzaciană a paternității, pentru că, într-un fel sau altul, fiecare dintre personaje joacă rolul unui părinte, dorind să influențeze destinul Otiliei. Titlul final, ales de editorul cărții din considerente comerciale, trimite la ideea misterului feminin, receptat prin prisma lui Felix și a lui Pascalopol, care nu o pot înțelege pe Otilia.

Scanned with OKEN Scanner

Tema romanului este imaginea societății bucureștene la începutul secolului al XX-lea, fiind un roman social și citadin. Este structurat în două volume și douăzeci de capitole, urmărind trei planuri narative: planul erotic (formarea sentimentală a lui Felix), planul social (eforturile familiei Tulea de a pune mâna pe averea lui moș Costache) și planul cadru monografic prin care se realizează tabloul burgheziei bucureștene. Alte subteme, în descendență balzaciană, sunt: paternitatea, moștenirea, căsătoria. La nivelul compoziției, se observă o simetrie ce aduce aminte de romanele lui L. Rebreanu: începe și se termină cu aceeași imagine, a casei lui moș Costache, văzută, însă, la distanță în timp, alături de alte principii compoziționale, preluate din realismul balzacian sau din clasicism: cronologie, circularitate, contrapunct și, în ultimă instanță, un principiu de modernitate – suprapunerea planurilor (colajul).

Particularități

Tehnica narativă adoptată este cea balzaciană, dar autorul inserează, intenționat sau nu, în structura romanului său elemente moderniste. În tradiție realistă, naratorul este omniscient, povestind la persoana a III-a (narațiune heterodiegetică, focalizare zero, narator în ipostaza demiurgică, viziune „din spate") deși, de multe ori, lasă locul observației lui Felix, prin ochii căruia urmărim decorurile și facem cunoștință cu celelalte personaje; este respectată cronologia evenimentelor, construcția este raționalistă, deductivă. Ca influențe balzaciene, putem enumera: alegerea temei și a subtemelor, plasarea exactă în timp și spațiu a acțiunii (iulie, 1909, înainte de ora 10, București), descrierea amplă a străzilor și a caselor Bucureștiului, descrierea amănunțită a interioarelor (casa lui moș Costache, camera Otiliei, casa Aglaei, moșia lui Pascalopol), concordanță dintre mediul exterior și caracterul personajelor (casa vetustă a lui moș Costache seamănă cu el; la fel camera dezordonată a Otiliei reflectă temperamentul ei impulsiv), personajele sunt gata formate, fără să suporte evoluție și sunt portretizate de la bun început (fiecărui personaj i se face portret fizic ce-i sugerează firea), incipit descriptiv, final închis.

Criticând tendințele moderniștilor de a se opri asupra cazurilor individuale, scriitorul consideră, tot în tradiție balzaciană, că „Psihologia unui individ n-a devenit artisticește interesantă decât când a intrat într-un tip" (G. Călinescu, *Ulysse*, EPL, 1967, p. 438). Astfel, el se declară adeptul clasicismului de tip Molière sau La Bruyère, interesați de

Scanned with OKEN Scanner

caractere: avarul, mizantropul, demagogul, arivistul etc. El creează în *Enigma Otiliei* asemenea personaje-caractere, completându-le trăsăturile prin raportare la mediul sau categoria socială cărora le aparţin (şi ajungând, astfel, la tipuri umane). Dintre toate personajele, Otilia pare a se desprinde de schema caracterelor, pentru că este greu de încadrat într-un tipar (este, prin contradicţiile pe care le exprimă, un personaj modern, portretizat printr-o tehnică, de asemenea, modernistă – pluriperspectivism).

Orientarea balzaciană este depăşită prin viziunea grotescă, evidentă mai ales în capitolul XVIII, când casa lui moş Costache se află sub asediul familiei Tulea, insensibilă la boala lui Costache sau la suferinţa Otiliei. Ignorând tragicul situaţiei, scotocesc prin lucrurile lui Costache, se autoservesc, joacă şi cărţi, discută în voie, în vreme se bolnavul zace în pat abia răsuflând. Scena este prezentată ca un şir de monologuri, în care fiecare îşi exprimă gândurile, preocupaţi de treburi mărunte, frivole şi fără a da atenţie interlocutorului (expunerea replicilor, ca într-o scenă dramaturgică, fără intervenţia naratorului, este tot un element modernist).

Aplecarea către monstruos şi grotesc (respinsă de clasici, dar abordată de naturalişti) este regăsită în portretizarea clanului Tulea – în mod special a lui Titi şi a lui Simion, cazuri clinice; prin atracţia pentru patologic, el se alătură viziunii moderne a Hortensiei Papadat-Bengescu, influenţată, la rândul ei, de Th. Mann.

Fragmentele lirice – în descrierea Bărăganului distingem un autor tentat de grandios şi hiperbolic – alternează cu cele romantice (paginile care prezintă evoluţia iubirii dintre Felix şi Otilia), depăşind tonalitatea realistă.

Dincolo de încadrarea într-un caracter/tip, romanul propune şi câteva psihologii enigmatice – Otilia, Pascalopol (el nu-şi poate explica natura sentimentelor pentru Otilia, se simte depăşit de personalitatea feminină), iar ambiguizarea personajelor este o trăsătură care ţine tot de modernism.

Cea mai evidentă influenţă modernistă este, totuşi, relativizarea imaginii (pluriperspectivismul). Portretul Otiliei se încheagă prin însumarea tuturor portretelor făcute de restul personajelor, în ochi cărora se vede ca într-o oglindă cu multe faţete. Altfel spus, caracterizarea ei se face prin reflectarea în opiniile celorlalte personaje.

Scanned with OKEN Scanner

N. Manolescu remarca în *Arca lui Noe* detaşarea de formula balzaciană a romanului călinescian prin faptul că naratorul nu este un simplu observator, imparţial şi rece (ca la Balzac), ci este un narator care priveşte totul prin „ochiul estetului" (formularea apare în roman: „Ceea ce ar fi surprins aici ochiul unui estet era, intenţia de a executa grandiosul clasic în materiale atât de nepotrivite", spune Călinescu în primele pagini ale romanului). Prin urmare, se fac aprecieri, se spun păreri în funcţie de privirea acestui iubitor de frumos. Observaţia este îndreptăţită: „(...) *ciubucăraia* ridiculă prin grandoare, (...) uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureşteană o *caricatură* în moloz a unei străzi italice" [s.n.]; chiar şi în portretele schiţate imediat descrierii amintite, se remarcă o intervenţie a naratorului: „Faţa [Aglaei] îi era gălbicioasă, gura cu buzele subţiri, *acre*, nasul încovoiat şi acut (...)" [s.n.].

Caracterizarea personajelor

Antrenând un număr atât de mare de personaje, este greu de spus care dintre ele sunt principale şi care sunt secundare.

Cel mai bine realizat rămâne portretul Otiliei Mărculescu, tipul adolescentei (dar încadrarea este defectuoasă), o psihologie capricioasă, enigmatică la prima vedere. Considerată o intrusă de către membrii familiei Tulea, ea este nevoită să suporte brutalităţile verbale ale acestora. Se închide în sine, protejându-se de atacurile meschine cu o ascuţită inteligenţă. Exuberantă, plină de farmec, juvenilă, suavă, instabilă, cu reacţii contradictorii, generoasă, tristă, ea întruchipează trăsăturile unei femei moderne, emancipate. Portretul fizic îi indică tinereţea şi fragilitatea: „18-19 ani, faţa măslinie, cu nasul mic şi ochi foarte albaştri".

Marcată de statutul de orfană, ea simte nevoia protecţiei, afişând, paradoxal, o atitudine maternă faţă de Felix, oscilând apoi între el şi Pascalopol. Ea nu este o enigmă propriu-zisă, ci enigma se naşte şi există în mintea celor doi bărbaţi (mai ales a lui Felix), care nu pot înţelege comportamentul ei imprevizibil.

Dorinţa Otiliei de a evada din mediul sufocant al clanului Tulea este cu atât mai acută, cu cât ea are conştiinţa trecerii rapide a tinereţii: „Singura noastră formă de inteligenţă, mai mult de instinct, e să nu pierdem cei câţiva ani de existenţă, vreo zece ani cel mult..." „Succesul nostru în viaţă e o chestiune de viteză", îi spune ea lui Felix, justificând într-un fel alegerea pe care urmează să o facă, şi încercând să-l protejeze pe Felix, altfel nevoit să-şi sacrifice studiile pentru a-i putea

Scanned with OKEN Scanner

oferi o viață decentă. Concepția fetei se va confirma peste câțiva ani, când, văzând-o într-o fotografie arătată de Pascalopol, Felix nu o mai recunoaște pe Otilia: „Speriat, Felix se mai uită o dată. Femeia era frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul. Avusese dreptate fata: «noi nu trăim decât cinci-șase ani».“

Otilia este văzută în roman în oglinzi paralele (tehnică modernistă), adică din diverse perspective. Otilia văzută de Felix este copilăroasă, tandră, serioasă alteori, sau adorabilă. Chiar și el o vede în mai multe feluri: Otilia cum este în realitate, cea din visurile sale sau cea din fotografia de pe masă. Pentru Pascalopol este capricioasă și răsfățată, „o mare ștrengăriță, cu un temperament de artist“; pentru moș Costache, care o numește „fe-fetița lui“, este înțelegătoare, plină de tact și iertătoare, iar la polul opus, în limbajul plin de invective al Aglaei, este o „stricată“, o „zăpăcită“ și o „străină“.

Felix Sima este perechea adolescentină a Otiliei, inteligent, sincer, tenace. Pentru că este naiv, lipsit de experiență, el nu înțelege manevrele lui moș Costache sau ale lui Stănică Rațiu.

Costache Giurgiuveanu – tipul avarului – trăiește sub teroarea Aglaei, dar avariția sa este îmblânzită și umanizată de iubirea sinceră pentru fiica sa adoptivă, Otilia.

Aglae Tulea depășește tipul avarului, fiind „baba absolută“, „fără cusur în rău“, după cum o caracterizează studentul Weissmann. Fizionomia îi exprimă răutatea.

Titi Tulea este debilul mintal și alături de Simion Tulea reprezintă apogeul decăderii fizice și morale a familiei.

Aurica este fata bătrână, iar Olimpia soția leneșă.

Un personaj remarcabil portretizat este și Stănică Rațiu. Profitor, lipsit de scrupule, insolent, intrigant, descurcăreț, el este tipul arivistului, dar și al demagogului. Se amestecă în treburile tuturor, fără să i se ceară ajutorul, este musafir nepoftit, suplinește sentimentele veritabile cu grandilocvența (Ovid. Crohmălniceanu îl numește „un Cațavencu al ideii de paternitate“). Este genul individului modern, fără scrupule, fără normă de conduită (din aceeași categorie cu Gore Pirgu din romanul *Craii de Curtea-Veche*, de Mateiu Caragiale), care își va atinge scopurile. Este cel mai bine caracterizat prin limbaj, manipulând cu abilitate șabloanele avocățești: „temelia matrimoniului“, „căminul părintesc“, „scopul familiei care este procreația“.

Scanned with OKEN Scanner

Stil. Limbaj

Descrierea Bărăganului dezvăluie un scriitor cu apetenţă pentru grandios şi cu o sensibilitate romantică. Imaginile hiperbolice creează impresia unei „pustietăţi scitice", câmpia este „plată şi întinsă", un cal în depărtare pare „gigantic", iar copilul care îl mână „un ciclop", „totul era rămas pe loc, în afara oricărei epoci, într-o absolută neistoricitate".

Portretele îmbină elemente din sfera intuiţiei psihologice cu trăsături fizice; eroii sunt evocaţi în mediul lor ambiant, care le defineşte personalitatea.

Limbajul abstract este bogat în neologisme, iar la nivel stilistic, portretele abundă în epitete: „faţa îi era însă juvenilă şi prelungă, aproape feminină", „tăietura elinică a nasului", „omuleţ subţire şi puţin încovoiat", „buzele îi erau întoarse în afară şi galbene", „ochii îi erau bulbucaţi", „ochii proeminenţi ca şi ai Aglaei, cu faţa prelungă, sfârşind într-o bărbie cu un ac, cu tâmple mari, încercuite de două şiruri de cozi împletite" etc.

■ MAITREYI
de Mircea Eliade

Curent, perioadă, epocă literară

Mircea Eliade este cunoscut în cultura universală ca cel mai bun specialist în istoria religiilor ori ca un mare mitolog al secolului al XX-lea, datorită studiilor şi lucrărilor din domeniul religiilor, al mitologiei, simbolisticii, tehnicii şi filosofiei yoga, şamanismului ş.a.m.d. Literatura sa este adeseori pusă în umbră, deşi este la fel de diversificată şi de valoroasă ca opera ştiinţifică. Ficţiunea lui Mircea Eliade cunoaşte trei etape: literatura autenticităţii (*Romanul adolescentului miop, Isabel şi apele diavolului, Şantier* etc.), literatura existenţialistă (*Întoarcerea din rai, Huliganii*) şi cea fantastică (*Domnişoara Christina, Noaptea de Sânziene,* volumele de nuvele *Pe strada Mântuleasa, Nouăsprezece trandafiri*).

Romanul *Maitreyi*, apărut în 1933, face parte din modernismul interbelic şi este expresia fascinaţiei pe care India a exercitat-o asupra lui Eliade încă din adolescenţă.

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie

Titlul reprezintă numele eroinei romanului. Tema o constituie iubirea dintre două personaje care aparţin unor lumi şi mentalităţi diferite (cei doi pot constitui simboluri ale opoziţiei Orient-Occident).

Scanned with OKEN Scanner

Romanul abordează și alte motive: cuplul, erotica, probleme de orientalistică (văzute prin opoziție cu viața și cultura europeană), viața sexuală, simbolistica etc., toate bazate pe o trăire autentică, singurul mod de cunoaștere a vieții.

Maitreyi are forma unui jurnal și are la bază jurnalul real ținut de Mircea Eliade în timpul studiilor în India (între 1928-1931), când a primit o bursă oferită de un maharajah. Din ianuarie până în septembrie 1930, el locuiește în casa profesorului Dasgupta (în roman, inginerul Narendra Sen), unde o cunoaște pe fiica acestuia, Maitreyi, de care se va îndrăgosti. Romanul urmărește declanșarea acestei tragice povești de iubire, enigmatice si inițiatice, care trimite la cuplurile celebre din literatura universală: Tristan și Isolda, Romeo și Julieta.

Particularități

Calității de roman modern subiectiv i se subordonează forma de jurnal, ritmul de confesiune (structura cărții urmărește transformarea interioară a eroului), nararea la persoana I, subiectivitatea, anularea omniscienței și ubicuității, alegerea unor personaje care nu se mai înscriu într-un tipar anume (sigur, ei reprezintă două zone geografice, două mentalități, două culturi, însă în această ipostază pot fi considerați niște simboluri), anularea sistemelor anticipative și a previzibilității, anularea istorismului, inspirația citadină și mai ales exotică (prin prezentarea Indiei, complet necunoscute publicului român la data apariției romanului), finalul deschis, alternarea confesiunii cu introspecția și retrospecția, spiritul analitic.

Mai presus de toate, însă, ceea ce conferă statut de roman modern acestei scrieri este autenticitatea, înțeleasă ca mărturie directă a unei experiențe de viață. Termenul de autenticitate este preluat din literatura franceză (A. Gide, M. Proust) și este valorificat la noi și de Camil Petrescu, Anton Holban, Max Blecher, Mihail Sebastian. Autenticitatea își propune să recupereze, în sens estetic, faptele „adevărate", existența reală, imediată, concretă, să transmită adevărul trăirii nefalsificate, să reprezinte sinceritatea absolută, spontaneitatea pură. La Camil Petrescu, de pildă, care și teoretizează conceptul, există numai iluzia autenticității (chiar dacă prezentarea războiului din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* se bazează pe experiența personală a autorului; apariția în *Patul lui Procust* a unor nume reale, a unor evenimente și a titlurilor unor opere care îi aparțin în realitate are același scop – de a

Scanned with OKEN Scanner

mima, de a da impresia autenticităţii), pentru că aceasta se află, paradoxal, în contradicţie cu definiţia ficţiunii (produs al imaginaţiei).

Eliade, pe de altă parte, spunea: „Orice se întâmplă în viaţă poate constitui un roman. Şi în viaţă nu se întâmplă numai omoruri, căsătorii sau adultere; se întâmplă şi ratări, entuziasme, filosofii, morţi sufleteşti, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic. Orice a fost trăit sau ar putea fi trăit." (M. Eliade, *Şantier. Roman indirect*, ed. a II-a, Buc., Ed. Rum-Irina, 1991, p. 13.)

Aşadar, graniţa dintre real şi ficţiune a fost ştearsă, artificialul îndepărtat. Romanul *Maitreyi* prezintă o experienţă reală şi este, totuşi, literatură. În sprijinul acestei idei, putem invoca modificarea finalului, schimbarea numelor personajelor (a păstrat numele eroinei, al lui Chabu şi al servitorului Khokha) şi intervenţiile din prezentul publicării. „Lui M. Eliade îi este imposibil să machieze sau să şteargă ceea ce i se pare întruchiparea adevărului şi a realităţii, supremul sacrilegiu pe care poate să îl comită un scriitor fiind mistificarea autenticităţii unor experienţe trăite (...) Nevoia de autenticitate îl determină pe romancier să opereze doar câteva schimbări în datele furnizate cu generozitate de realitate precum numele şi profesia naratorului sau adevărata identitate a inginerului Narendra Sen. (...) Asemenea modificări, în aparenţă insignifiante, sunt suficiente, totuşi, pentru a transforma pactul autobiografic preconizat de către scriitor în pact romanesc. Deoarece – aşa cum preconizează Philippe Lejeunne în «Le pacte autobiographique» – identitatea dintre autor, narator şi personaj nu este perfectă, imaginarul pătrunde în operă, conferindu-i atribute romaneşti." (Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, Buc., Ed. Libra, 1998, pp. 229-230.)

Deşi perspectiva narativă aparţine personajului masculin, ea are o dublă ipostază – trecut şi prezent –, naratorul intervenind în text cu multiple adăugiri, comentarii, corectări ale ideilor anterioare, analize lucide.

Apropiindu-se de romanul gidean, opera lui M. Eliade propune experienţe-limită şi un personaj capabil să treacă dincolo de normele morale comune, de prejudecăţi.

Caracterizarea personajelor

Dincolo de problema autenticităţii şi a psihologismului, ceea ce invită la lectură este iubirea neconvenţională şi devastatoare, veşnic în umbra tragediei. Cei doi eroi, englezul Allan şi bengaleza Maitreyi, reprezintă două continente şi două tipuri de iubire.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul fizic al lui Maitreyi este prezentat în primele pagini ale romanului: „Mi se părea urâtă – cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză (...) I-am văzut deodată brațul întreg gol și m-a izbit culoarea pielii: mată, brună, de un brun nemaiîntâlnit până atunci, s-ar fi spus de lut și de ceară." Prima impresie (raportată la codul frumuseții europene) se va modifica pe parcurs – în casa inginerului „Maitreyi mi s-a părut atunci mult mai frumoasă, în sari de culoarea ceaiului palid (...) O priveam cu oarecare curiozitate, căci nu izbuteam să înțeleg ce taină ascunde făptura aceasta în mișcările ei moi, de mătase, în zâmbetul timid" –, pentru ca mai târziu să se ajungă la „miracolul femeii indiene".

Senzuală, tulburătoare, plină de contradicții, inteligentă, cultă, Maitreyi îl fascinează și-l bulversează pe lucidul Allan. În fiecare zi află lucruri noi despre ea: că scrie versuri, că citește foarte mult, că susține conferințe pe teme filosofice, avându-l drept guru pe însuși Rabi Thakkur (Tagore). Misterul care o înconjoară își află răspunsul în tradiția lumii în care trăiește. Conform religiei pe care o slujește, Maitreyi își așteaptă trimisul din cer, pentru că iubirea nu există pentru femeia Indiei în afara religiozității. Timidă, șovăitoare la început, ea înțelege treptat că străinul intrat pe neașteptate în viața ei va avea un rol esențial în desăvârșirea sa spirituală. Pentru a avea o certitudine, ea provoacă destinul prin jocul cu volumele din bibliotecă – mâinile lor se opresc pe *Tales of the unexpected*, întărindu-i bănuielile, dar anticipând și finalul. Iubirea, începută cu gesturile de tandrețe ale atingerii picioarelor, se dezvoltă și evoluează vertiginos, culminând cu logodna de la Lacuri, unde asistăm la o căsătorie simbolică în fața Cerului și a Pământului, cele două axe ale existenței.

Prin statutul ei, Maitreyi este o sacrificată pe altarul iubirii – înfruntând prejudecățile familiei și ale castei din care face parte, ea este credincioasă doar iubirii sale, pentru care va comite gestul final: dăruindu-se vânzătorului de fructe, ea speră să fie izgonită, pentru a-l regăsi pe Allan și, împreună, să continue drumul inițiatic al iubirii (veritabilă cale de cunoaștere a adevărului absolut). Ea este convinsă că dacă în această realitate nu pot fi împreună, desăvârșirea lor spirituală se va realiza dincolo de moarte: „Adio, Allan... (...) În viața viitoare ne vom întâlni iar. (...) Ai să mă recunoști atunci? Ai să mă aștepți? Așteaptă-mă, Allan, nu mă uita. Eu te aștept. Altul nu se va mai atinge de mine..."

De cealaltă parte, Allan, tipul occidentalului detașat, sceptic, pragmatic, intelectual, își trăiește viața cu frivolitate, bucurându-se de

Scanned with OKEN Scanner

plăcerile efemere. Întâlnirea cu Maitreyi îi zdruncină convingerile, iar iubirea se va declanşa cu repeziciune. Dacă la prima vedere are impresia că este doar un capriciu pentru Maitreyi, farmecul ei „barbar", inteligenţa, profunzimea ei îl vor cuceri, chiar dacă el nu va ajunge niciodată să o înţeleagă (un exemplu în acest sens este discuţia lor despre iubire, când Maitreyi îi vorbeşte despre iubirea pentru un arbore – reprezentare a Cosmosului, supremă creaţie a zeilor în mitologia hindusă –, lucru pe care Allan îl interpretează ca pe o copilărie şi este chiar amuzat de idee).

Nu poate să o înţeleagă pentru că nu-şi poate depăşi propriile prejudecăţi. El rămâne până la sfârşit un sceptic şi chiar se mândreşte cu luciditatea sa: „Mă tulbură, mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit. Mă amuz numai." Nunta mistică de la Lacuri, precum şi promisiunea lui Maitreyi de reîntâlnire în altă viaţă (după ce sunt brutal despărţiţi) nu-i schimbă percepţia despre viaţă şi iubire, el stagnând în aceeaşi incertitudine pe care a manifestat-o de-a lungul relaţiei: „De ce mă imploră s-o uit, ca s-o întâlnesc într-o viaţă viitoare? Ce-mi pasă mie de viaţa viitoare şi de toţi zeii ei?..."

După izgonirea din casa inginerului Sen, va rătăci fără ţintă pe pământul Indiei, încercând să se vindece, prin suferinţă, de patimă. Când află de gestul fetei, are o revelaţie – „Simt că a făcut asta pentru mine" –, dar momentul se suspendă brusc şi el cade din nou în incertitudinea, în îndoiala din care se născuse iubirea sa: „...Şi dacă n-a fost decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde ştiu? Aş vrea să privesc ochii lui Maitreyi."

Stil. Limbaj

Aplecarea spre introspecţie este completată de o tentă lirică în prezentarea delicatelor gesturi de iubire sau în descrieri. Lexicul este bogat în termeni şi simboluri din mistica hindusă: *sari, sahib, pandit, babà, pan, mantra, karma, ashram, mathe, kirta, dhoti, huka* etc. Stilul, în prelungirea noţiunii de autenticitate, evită spectaculosul, calofilia, preferând naturalul, firescul exprimării. „Intelectualizarea conflictului epic, descoperirea Indiei cu arhetipurile ei culturale şi confruntarea acestui univers cu tradiţiile şi mentalităţile europene, introducerea elementelor de senzualitate în roman, elaborarea unei mitologii a seducţiei sunt doar câteva din elementele novatoare ale unui roman substanţial, viabil şi azi." (Gheorghe Glodeanu, op. cit., p. 231.)

Scanned with OKEN Scanner

ROMANUL POSTBELIC

■ MOROMEȚII
de Marin Preda

Curent, perioadă, epocă literară

Apărut după aproape un deceniu de secetă literară (în care proza, lirica, dramaturgia fuseseră toate subordonate politicului), primul volum din *Morometii* (1955) reia temele și problematica romanului realist din perioada interbelică. Al doilea volum, publicat doisprezece ani mai târziu, reprezintă o continuare și, totodată, un moment din tetralogia familiei Moromete, așa cum a dorit Marin Preda să o alcătuiască. Respectând ordinea cronologică a evenimentelor prezentate, tetralogia era formată din: *Morometii* I, *Delirul* I și II (al doilea volum nu a mai fost scris), *Morometii* II și *Marele singuratic*.

Titlu. Temă. Elemente de construcție și compoziție

Titlul indică numele familiei care va sta în centrul acțiunii din cele două volume, semnalându-le statutul de romane – „cronică de familie".

Tema primului volum o reprezintă familia și eforturile pe care le face Moromete de a o menține unită în scurtul răgaz pe care istoria i-l permite înainte de declanșarea celui de-Al Doilea Război Mondial. Continuând ideea în următorul volum, M. Preda urmărește impactul reformelor comuniste asupra satului tradițional românesc. Așadar, liniștea și bunăstarea familiei ori a comunității sunt permanent condiționate de o realitate istorică (războiul, regimul comunist).

Ceea ce unește cele două volume este personalitatea lui Ilie Moromete. Primul volum este structurat în trei părți, iar al doilea în cinci. Observăm în primul volum aceeași opțiune pentru compoziție simetrică, precum în romanele lui Rebreanu – debutul are loc în acordul timpului care pare să aibă „o nefirească răbdare" și se încheie cu aceeași metaforă a timpului care „nu mai avea răbdare" (peste trei ani va izbucni războiul).

Marin Preda abordează linia tradiției realiste (Slavici, Sadoveanu, Rebreanu), însă are o viziune modernă asupra lumii rurale, surprinsă într-un moment de răscruce, la îngemănarea a două epoci istorice și politice.

Acțiunea romanului este plasată într-un sat din câmpia Dunării, iar primul volum surprinde perioada de la începutul verii anului 1937 până la sfârșitul ei. Evenimentele sunt concentrate în trei episoade epice:

Scanned with OKEN Scanner

primul expune fapte aparent mărunte din viaţa satului şi a familiei Moromete, de sâmbătă seara până duminică noaptea, al doilea are în centru ritualul secerişului şi al treilea dezvăluie conflictul dintre Ilie Moromete şi fiii săi.

În acord cu precipitarea istoriei, sunt grăbite şi evenimentele din volumul al doilea. Scriitorul selecţionează anumite secvenţe epice, recurge la întoarceri în timp, segmentul cel mai dens epic fiind participarea lui Niculae la seceriş (ca supraveghetor, trimis să inspecteze şi să asiste predarea cotelor către stat).

Particularităţi

Nararea evenimentelor se face la persoana a III-a, de către un narator obiectiv, deşi, parţial, perspectiva omniscientă îşi restrânge sfera, alternând cu perspectiva unui personaj-reflector (Ilie Moromete, Niculae).

Roman obiectiv postbelic, *Morometii* reprezintă o epopee, în care valorile străvechi – morale şi spirituale – sunt puse la îndoială, în care satul tradiţional este nevoit să suporte brutala şi nedreapta schimbare impusă de întunecatul deceniu cinci.

Prin surprinderea unor aspecte din viaţa satului, a colectivităţii, se încearcă o reconstituire a unei lumi aflate în pericolul dispariţiei, cele două volume constituindu-se într-o monografie a satului românesc de dinainte şi de după război. Sunt prezentate obiceiuri, tradiţii care reprezintă momente din cotidianul ţărănesc: căluşarii, spălatul picioarelor de Rusalii, parastasul, hora, jocul cu bobicul etc.

Inima satului este Poiana lui Iocan, unde se adună oamenii, citesc ziarul, comentează ironic politica şi-şi exprimă opiniile, într-o deplină libertate. Cel mai aşteptat şi mai interesant comentator este Ilie Moromete, a cărui luciditate este recunoscută de toţi.

Alte momente semnificative în primul volum sunt cina şi tăierea salcâmului. Scena cinei este importantă pentru că permite vizualizarea relaţiilor dintre membrii familiei Moromete (este primul moment în care îi vedem împreună). Reţinem gestica, limbajul, atitudinea lor, îndelung dramatizate, ca pentru a anticipa desfăşurarea acţiunii. Ilie Moromete stă pe prag, „deasupra tuturor" (este capul familiei, liantul dintre copiii proveniţi din căsătorii diferite), dominând scena, femeile stau lângă vatră (Catrina, mai ales, este veşnic întoarsă spre oalele de pe foc; ea este gospodina), cei trei fraţi mai mari stau pe „partea dinafară

Scanned with OKEN Scanner

a tindei", parcă sunt gata de plecare, iar Niculae stă direct pe jos, nu are scaun, fiind cel mai mic din familie. Înțelegem și preocupările fiecăruia din notațiile rapide ale naratorului: Paraschiv, Nilă si Achim, deși veseli din fire, stau la masă „absenți", privind în gol, ca și cum ar plănui ceva, Moromete este neatent în aparență, dar regizează liniștea în cadrul cinei, Catrina este concentrată în pregătirea mâncării și preocupată într-un final de lacrimile lui Niculae, rămas nemâncat. Toți sunt prezenți și absenți, în același timp, prefigurând evoluțiile lor ulterioare.

Tăierea salcâmului este, în intenția scriitorului, primul semn al vremurilor grele care se apropie, pentru că arborele fusese mulți ani loc de joacă pentru copii și, mai ales, simbol al trăiniciei și stabilității familiei Moromete: „Toată lumea cunoștea acest salcâm. Copiii se urcau în el în fiece primăvară și-i mâncau florile, iar în timpul iernii jucau mija, alegându-l ca loc de întâlnire." Vinderea lui marchează începutul destrămării familiei și anunță drama morală și economică prin care vor trece, inclusiv în al doilea volum. Scriitorul notează, după tăierea salcâmului, „acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși, arătau bicisnici.", subliniind golul lăsat în urmă de dispariția acestui axis mundi.

Volumul următor prezintă o altă lume, supusă modificărilor comuniste, un sat care se distanțează din ce în ce mai mult de tradiție. Este povestea celor trei fii plecați la București, precum și evoluția lui Niculae, ajuns activist de partid și trimis în satul natal să promoveze „noua religie". Apar alte personaje în sat, care nu mai păstrează nimic din farmecul prietenilor de discuții ai lui Moromete, iar acesta se retrage în sine, conștientizând eșecul de a-și menține unită familia. Nu înțelege avântul lui Niculae și discuțiile dintre cei doi sunt, în fond, contradicțiile dintre două mentalități, două momente istorice, două generații.

Caracterizarea personajului

Neavând frământările lui Ion (din romanul lui Liviu Rebreanu), pentru că deține pământ, și fără a se afunda în lirismul mitic al țăranilor lui Sadoveanu, Ilie Moromete este un tip de țăran care are plăcerea contemplației, trăind o viață interioară intensă.

Considerat „cel din urmă țăran" prin concepția conservatoare față de tradiție, personajul este caracterizat în mod direct de către narator prin plasarea într-o vârstă în care timpul are altă valoare: „Era cu zece ani mai mare decât Catrina (contingent '911, făcuse războiul), și acum

Scanned with OKEN Scanner

avea acea vârstă între tinereţe şi bătrâneţe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva."

Locul care îl defineşte cel mai bine este Poiana lui Iocan, unde dimineţile de duminică nu sunt prea reuşite dacă lipsesc Moromete şi Cocoşilă. El are darul aparte de a privi dincolo de lucruri, de a descoperi esenţele ascunse ale lumii şi, de aceea, nu este înţeles nici de către prieteni, nici de către familie. Catrina socoteşte acest dar drept o „suceală", iar Niculae este dezamăgit după o călătorie la munte, unde nu se întâmplase nimic deosebit, deşi o poveste anterioară a tatălui său o prezentase ca pe un drum iniţiatic, plin de semnificaţii. Complexitatea firii sale este dezvăluită de atitudinea dilematică evidenţiată prin contrastul dintre faptele ori vorbele sale şi gândurile ascunse.

Personajul este individualizat prin ironie, inteligenţă, intuiţie şi, mai ales, printr-o proprie filosofie de viaţă, aceea de a face haz de necaz, într-o încercare patetică de a-şi apăra libertatea interioară, pe care nimeni nu o pricepe. Semnificativă în acest sens este discuţia cu Bălosu, legată de vânzarea salcâmului. Răspunsul lui Moromete, formulat printr-o tactică a amânării, dar şi a măştii, îl înfurie pe Bălosu pentru că nu corespunde discursului raţional, logic, iniţiat de acesta: „O să fie o grămadă de grâu, Tudore!" spune Moromete, adică va reuşi să obţină suma de bani necesară şi nu va fi nevoit să mai vândă salcâmul.

Scena în care Jupuitul vine să ceară „fonciirea" este magistral regizată de Marin Preda, arătând un erou care, dincolo de grijile cotidiene şi de imposibilitatea de a vedea realitatea aşa cum este, manevrează excelent arta disimulării, a evitării şi a eschivării în faţa agresiunii generale. Prin amalgamul de gesturi, mimică, schimb rapid de replici, tăcere, dialog imaginar cu un Paraschiv absent din cadru (pe care îl someză să mute furca de lângă gard, ca şi cum în contextul respectiv ar fi avut vreun rost cererea sa), ca o formă de teatru pe care îl joacă în faţa agentului, este creat un efect comic, dar scena exprimă, în fond, încercarea patetică şi tragică a lui Moromete de a păcăli sistemul şi de a se apăra, amânând la nesfârşit plata unei taxe ce i se pare nedreaptă.

Îşi iubeşte familia, deşi îşi cenzurează orice gest de tandreţe (stângăcia lui este excelent analizată în scena premierii lui Niculae), iar atunci când înţelege că băieţii cei mari au fugit, este cuprins de mânie, dar şi de suferinţă, consternare, tristeţe.

Caracterizarea sa este preponderent indirectă, rezultând din însumarea elementelor de limbaj, a gesticii, a mimicii, a idealurilor, atitudinilor, faptelor sale.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul fizic este succint, surprinzând câteva trăsături de expresie – „chipul osos, cu fruntea bombată și cu ochii feriți sub arcade puternice și drepte" –, iar la bătrânețe „ochii i se trăseseră mult în orbite". Mai expresivă pare a fi imaginea chipului modelat din lut de Dinu Vasilescu, pe care Iocan l-a așezat deasupra ușii fierăriei: „Era chipul unui om care se uita parcă în jos. Fața îi era puțin trasă. Nasul se prelungea din fruntea boltită în jos spre bărbie drept și scurt, cu ceva din liniștea gânditoare a frunții. Era el, Moromete, așa de... așa de serios, și de... da, el era, dar parcă era... Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă era singur, fără familie, fără Iocan și Cocoșilă, fără Dumitru lui Nae și... fără parlament."

Gestica și mimica ilustrează trăirile contemplative, natura sa reflexivă apărând ca o reacție de apărare în fața unui prezent agresiv: „Își lăsă fruntea în pământ și mersul i se încetini. Era mersul lui când se gândea și când nu mai vedea nimic în jur."

Fermecat de spectacolul vieții, el trăiește iluzia că timpul rămâne neschimbat – „N-ai decât șaizeci și ceva de ani. Orice-ai zice, nimeni nu te împiedică să te gândești că mai poți trăi optzeci" – și se află veșnic într-un dialog cu sine și cu lumea.

Inteligența și spiritul de observație sunt dublate de intuiția prefacerilor istoriei – preocupat de politică (inclusiv după venirea comuniștilor), el prevede venirea colectivizării, dispariția comerțului liber, dominanța nonvalorilor.

Monologurile sale arată o preocupare interioară de a înțelege lumea fără a încerca să i se adapteze. Părăsit și de Catrina, se întoarce către propriile gânduri, ca într-o meditație permanentă și o amuțire protestatară, refuzând contactul cu lumea nouă, a comunismului. Ultimele capitole din al doilea volum îl descriu ca pe un om îmbătrânit, rătăcind în neștire, fără a-și găsi locul. Ultimele cuvinte îi exprimă crezul, de la care nu a abdicat nicicând – „Domnule,... eu întotdeauna am dus o viață independentă" –, reprezentând și elemente ale autocaracterizării. Moartea lui echivalează cu sfârșitul lumii rurale tradiționale.

Stil. Limbaj

Obiectivitatea narării este dublată de limpezimea stilului, care refuză stilistica savantă, în favoarea sobrietății și exactității. În primul volum predomină stilul indirect liber, iar în al doilea, stilul indirect al naratorului.

Scanned with OKEN Scanner

Limbajul cuprinde regionalisme (*stănoagă, dulamă, viroagă, valțuri* etc.), forme populare de adresare (*fa, bă, mă, nea*), expresii și locuțiuni populare (*a–i trece prin cap, a da de veste, a fi îngrozit până la gât, a rămâne cu buzele umflate, a umbla cu capul între urechi* etc.), exclamații, interogații retorice, interjecții – toate semne ale oralității. A fost remarcată și o anumită artă a lui Marin Preda de a folosi mai multe timpuri verbale simultan pentru a crea imagine scenică și dinamism.

ROMANUL POSTMODERN

■ ZMEURA DE CÂMPIE
de Mircea Nedelciu

Curent, perioadă, epocă literară. Dezbateri teoretice

Unul dintre vârfurile recunoscute ale generației '80, pe tărâmul prozei, este Mircea Nedelciu, scriitor și teoretician al postmodernității deopotrivă.

Anii '80 au fost asociați în majoritatea istoriilor literare cu postmodernismul românesc, apărut cu un decalaj de trei decenii față de manifestarea sa din SUA sau Europa Occidentală. Scriitorii acestei perioade alcătuiesc „o generație de filologi", după cum o numea unul dintre membrii ei, Bedros Horasangian, având o pregătire de specialitate temeinică. Formarea lor s-a realizat sub îndrumarea unor dascăli-mentori și conducători ai unor cenacluri literare studențești: Nicolae Manolescu, Ovid S. Crohmălniceanu, Mircea Martin, Ion Pop, Marian Papahagi, Al. Călinescu ș.a. Între reprezentanții de seamă ai prozei postmoderne amintim pe: Gheorghe Crăciun, Ștefan Agopian, Ioan Groșan, Cristian Teodorescu, Sorin Preda, Nicolae Iliescu, Ioan Lăcustă, Daniel Vighi.

Dacă scriitorii formați în jurul *Cenaclului de luni* de la Universitatea bucureșteană, mentorat de Nicolae Manolescu, s-au îndreptat cu precădere spre poezie (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Simona Popescu, Nichita Danilov ș.a.), cei de la cenaclul *Junimea*, condus de Ovid S. Crohmălniceanu, se axează pe proză, cu toate neajunsurile unui eventual eșec și ale marginalizării. Perioada în discuție echivalează cu o căutare febrilă a noului limbaj literar, un „adevărat fanatism al căutării, al rătăcirii în zonele albe ale socialului și ale dicibilului, voința de a cupla propria experiență biografică

Scanned with OKEN Scanner

cu experimentul retoric și lingvistic, de a depăși orice constrângere de gen sau stil și a inventa astfel cel mai liber discurs cu putință. În acest fel apare ideea textului ca nouă formă literară. Gheorghe Iova propune noțiunea de *textuare*, Mircea Nedelciu începe să definească *ingineria textuală*, Gheorghe Crăciun investighează condițiile *autenticității* și relația dintre *trup și literă*" (Gheorghe Crăciun în Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998, p. 46).

Regăsim în aceste considerente ale prozatorului și teoreticianului Gheorghe Crăciun câteva trăsături ale prozei postmoderne, cărora li se adaugă: diversificarea perspectivei narative, sublinierea caracterului artificial, convențional al procedeelor literare, problematizarea raportului dintre ficțiune și realitate, amestecul de stiluri – cel al literaturii înalte cu stilul trivial al unor cărți de divertisment, dezvăluirea mecanismelor de producere a textului, expunerea modului în care scriitorul își realizează opera, îmbinarea unor registre stilistice variate, folosirea parodiei, a pastișei, a referinței la alte texte, asimilarea în text, de obicei într-un mod ironic, a clișeelor și a locurilor comune etc. (cf. Naomi Ionică Zach, *Dicționar de concepte operaționale*, Brașov, Ed. Aula, 2003).

Discutând raportul dintre preponderența epicului, a descriptivului în romanele moderniste și preferința pentru alte tehnici scripturale în romanul postmodernist, Carmen Mușat constată că „peisajul controversat al literaturii postmoderniste oferă imaginea unei deplasări a accentelor din sfera modurilor de reprezentare în cea a genurilor și formelor literare. În acest context, raportul descriptiv/narativ dă naștere unui permanent joc textual cu multiple strategii, al cărei efect este, printre altele, și anularea diferențelor între poezie și proză, între roman sau nuvelă și povestire, opțiunea autorului pentru o anumită *emblemă* fiind hotărâtoare pentru statutul literar al textului respectiv." (Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998, p. 22.)

Mai mult, referitor la ipostazele naratoriale, „omniscienta auctorială este astfel înlocuită cu competența narativă a lectorului", pentru că naratorul oscilează permanent între extradiegetic și intradiegetic, „construiește și inventează la tot pasul, căci dispune de un întreg inventar de procedee narative și de un set de cunoștințe despre lume care îi conferă o competență apreciabilă" (ibidem, p. 25). Aceeași autoare inventariază două tipuri de texte postmoderniste: un „postmodernism

Scanned with OKEN Scanner

preponderent ludic, auto-ironic şi parodic, caracterizat prin discontinuitate epică, expunere ostentativă a strategiilor şi procedeelor narative şi încălcarea sistematică a regulilor constitutive ale operei, parodiere a convenţiilor literare şi provocare directă a cititorului" (categorie în care intră şi proza lui Mircea Nedelciu) şi un postmodernism „imaginal sau antropocentric", în care esenţial este „raportul senzorial pe care îl stabilesc cu realitatea înconjurătoare şi rolul pregnant care revine imaginii în constituirea universului fictiv" (ibidem, p. 26), ca la Ştefan Agopian, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu ş.a.

Aşadar, proza lui Mircea Nedelciu (a debutat cu proză scurtă – volumele *Aventuri într-o curte interioară, Efectul de ecou controlat, Amendament la instinctul proprietăţii* –, a trecut la romane, pentru a reveni la prima dragoste prin volumul *Şi ieri va fi o zi*) se subscrie postmodernismului românesc, criticii literari Eugen Simion şi Radu G. Ţeposu încadrându-l în seria textualiştilor (Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 580; Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2002, p. 187).

Titlu. Temă. Particularităţi

Romanul *Zmeura de câmpie* a fost publicat în 1984 şi este primul din seria de patru romane ale scriitorului (alături de *Tratament fabulatoriu* 1986, *Femeia în roşu*, 1990 – scris împreună cu Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş –, *Zodia scafandrului* 2000 – postum, rămas neterminat) care marchează trecerea de la proza scurtă la roman, aşa cum procedaseră mai toţi colegii de generaţie (Bedros Horasangian, Alexandru Vlad, Cristian Teodorescu, Nicolae Iliescu, Hanibal Stănciulescu, Ioan Groşan ş.a.). Publicată – ironie a epocii! – la Editura Militară, datorită unei deschideri către romanele despre război, această scriere reprezintă unul dintre primele romane postmoderniste originale. Firește că războiul constituie doar pretext pentru o structură narativă complexă şi labirintică, întrucât tema este, după cum subliniază Eugen Simion, căutarea identităţii – fie a individului (toţi cei trei protagonişti ai romanului îşi caută rădăcinile ori punctele de reper în viaţă), fie a societăţii, romanul fiind văzut şi ca o parabolă a unei ţări „orfane", aflate sub dominaţia unui regim opresiv (în perioadă comunistă devenise un laitmotiv folosirea limbajului aluziv pentru a ocoli cenzura şi clişeul impus). Războiul este important numai prin consecinţele asupra personajelor – copii

Scanned with OKEN Scanner

abandonați ori uitați de părinți în anii zguduitori de după Al Doilea Război Mondial.

Dintr-o altă perspectivă, a metaromanului, se poate discuta și despre tema relației dintre narator și narațiune, întrucât ipostaza de povestitor este preluată, pe rând, de diverse personaje, printre care se strecoară, deloc subtil, autorul, dezvăluind permanent mecanismele scriiturii și ale lecturii. Alte motive subordonate acestor teme sunt: iubirea (în care se parodiază mitul androginului, prin căutarea jumătății, dar și romanul clasic de dragoste încărcat de clișee), inițierea într-o cunoaștere superioară a lumii, prăpastia dintre generații, refuzul comunicării între generații, înstrăinarea forțată și absurdă în contextul delațiunilor din întunecații ani postbelici.

Titlul, reluat în titlurile capitolelor F și I (la capitolul I în varianta latină – *rubus Idaeus*) reprezintă și imaginea cu care se deschide romanul, simbolizând un spațiu paradiziac, al copilăriei pierdute, rămase în subconștientul eroilor ca o floare rară, așa cum planta, care crește de regulă în zonele montane, și-a făcut loc în grădina din câmpie. Zmeura crescută în curtea fostului învățător Popescu din satul Burlești este singurul element care păstrează legătura cu un trecut incert și declanșează reevaluarea propriei identități. Subtitlul *roman împotriva memoriei* trebuie citit în cheie inversă a sensurilor, căci toate investigațiile personajelor au ca scop recuperarea perioadei negre din existența lor.

Dintre toate romanele lui Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie* pare a fi cel mai aproape de prozele scurte, surprinzând tipologii ale unor indivizi într-o perpetuă tranziție, cu un statut social incert, în căutarea unor repere, care învață din eșecuri sau consideră că neșansa pe care au avut-o din start se poate converti în rezistența necesară supraviețuirii într-un regim abject.

Elemente de structură și compoziție

Textul este alcătuit din 24 de capitole, ordonate în patru secvențe. Fiecare capitol este notat alfabetic, romanul fiind conceput ca un dicționar care începe cu *arac* și se termină la *zaț*.

Totuși, romanul lui Mircea Nedelciu un este interesat de poveste (care se desfășoară ambiguu pe mai multe planuri paralele), ci de angrenarea numeroaselor procedee și tehnici de construcție a textului. Eugen Simion remarcă faptul că autorul „amplifică mijloacele pe care le-a experimentat în povestirea scurtă și adaugă altele noi, cum ar fi utilizarea

Scanned with OKEN Scanner

discursului epistolar şi a caietului de regie. Romanul cuprinde, astfel, aproape toate formele de discurs epic: confesiunea, jurnalul (caietul de regie al lui Radu A. Grinţu), romanul epistolar (...), extrase din scrieri istorice şi din opere de ficţiune, relatări obiective, auctoriale, eseu autoreferenţial (cartea se încheie cu studiul *Este Zare Popescu un personaj în «romanul»* Zmeura de câmpie?), dosar de documente, mai multe perspective asupra aceluiaşi eveniment sau personaj, discursul naratorului şi discursul autorului (în pagină şi, mai rar, în subsolul paginii), discursuri din afara scenariului romanesc (numeroasele şi savuroasele înregistrări făcute în autobuz, în tren, într-un restaurant etc).“ (Eugen Simion, op. cit., pp. 591-592.)

Aşadar, romanul concentrează procedee metatextuale, intertextualitate, autoreferenţialitate, fragmentarism, discontinuitate etc., toate tehnici şi mijloace subsumate postmodernismului pe care îl probează.

Timpul este suspendat, salturile de la trecut la prezent fiind imperceptibile. Cartea se prezintă ca un puzzle din care cititorul reconstituie imaginea finală, participând activ la actul scrierii şi al receptării. De altfel, printre tehnicile postmoderniste inventariate amintim „simultaneitatea relatării şi a scrierii, pulverizarea imaginarului prin descompunerea lui secvenţială, fragmentarea temporalităţii şi a unităţii spaţiale, pastişa, pactul auctorial“ (Radu G. Ţeposu, op. cit., p. 191).

Aceeaşi ambiguitate voită se observă în pluriperspectivismul halucinant (naraţiunea la persoana I se combină cu cea la persoana a II-a şi la persoana a III-a, homodiegeza cu autodiegeza şi heterodiegeza) ori în construcţia subiectului.

Prezentarea subiectului. Personajele

Romanul se încheagă în jurul a trei personaje masculine, orfani aflaţi în căutarea unei identităţi, echivalente, pentru doi dintre ei, cu aflarea rădăcinilor. Evitând clişeele epocii care urmăreau relaţia dintre părinţii şi fiii înstrăinaţi, prin prisma nevoii de iertare şi de regăsire a armoniei, textul lui Mircea Nedelciu foloseşte motivul doar ca pretext pentru o incursiune în universul naraţiunii, în care importantă nu este povestea, ci spunerea ei.

Zare Popescu şi Radu A. Grinţu sunt colegi de armată şi sunt chinuiţi, fiecare, de nelinişti biografice, dar şi de eşecuri intelectuale. Zare îi relatează prietenului său prima amintire pe care o păstrează, aceasta fiind scena din incipitul romanului, care fixează şi simbolul din titlu. Copil

Scanned with OKEN Scanner

fiind, rătăcește printr-o grădină stufoasă în care tronează zmeura, plantă neobișnuită pentru zona câmpiei, iar relația lui cu realitatea este mai mult de natură senzorială. Următoarea amintire clară este din clasa a V-a, deci câțiva ani mai târziu, în clasa profesorului Valedulcean, care îi va deveni mentor și îl va sprijini în încercarea de a intra la Facultatea de Istorie. Eșecurile repetate de la admitere se datorează unei viziuni proprii, nonconformiste asupra istoriei, în totală contradicție cu rigurozitățile universitare.

Istoria, așa cum o redefinește personajul, pare a fi o variantă salvatoare pentru imaginea contrafăcută, deformată pe care comunismul o impunea ca adevăr istoric. Îndeplinind diverse profesii, el colindă prin țară, dar păstrează legătura cu profesorul său prin scrisori în care dezbate etimologia diferitelor cuvinte de care se leagă firul epic al romanului. Interesul pentru filologie și obsesiile etimologice interferează cu pasiunea pentru istorie, întrucât el consemnează istoria prin raportarea la numele obiectelor, deoarece aceasta este alcătuită din „oameni, obiecte, nume, povești", respectiv, din relațiile stabilite între aceste elemente. Eugen Simion insistă asupra faptului că obsesia pentru etimologie, adică „arheologie a sensurilor", se află în strânsă legătură cu tema identității: „originea și complexul lui de orfan, om fără identitate, se manifestă și în vocația pentru filologie și istorie. El vrea să ajungă la rădăcina cuvintelor, la înțelesul originar, după cum vrea să descopere faptele din trecut prin studiul numelor și al poveștilor" (Eugen Simion, op. cit., p. 593).

Într-o zi întâlnește o fată la un concurs literar, se îndrăgostește fulgerător și o caută, identificând-o în Ana Szasz. La rândul ei, fata îi răspunde sentimentelor și, o perioadă, corespondează, până în momentul în care fata condiționează rămânerea ei în țară de hotărârea lui Zare de a-i fi mereu aproape. Deși pretinde că o iubește, Zare întrerupe brusc legătura, finalul poveștii lor rămânând incert.

Radu A. Grințu este camaradul lui Zare Popescu, tot orfan, absolvent de Litere, cu același statut social în schimbare, funcționând ca profesor, pedagog, ghid ONT, în căutarea propriei identități. Trăiește și el un vag sentiment al ratării, prin obsesia pentru regia de film, emițând permanent scenarii posibile, ca variante ale unei realități anoste și urâte. Mare parte a romanului pare a juca rolul unui posibil scenariu, pentru că cititorul oscilează în interpretarea presupusei realități, fără a se dumiri până în final ce ține de realitatea eroilor și ce reprezintă scenariul

Scanned with OKEN Scanner

din mintea lui Radu. Ipoteza este susținută de utilizarea numeroaselor tehnici cinematografice, adaptate textului literar – amalgamarea planurilor narative, stop-cadrul, insistența pe anumite prim-planuri etc.

În calitate de pedagog, Radu îl cunoaște pe elevul Gelu Popescu, „frate" de suferință al lui Zare (cei doi făcuseră un pact la casa de copii din Sinaia prin care se declaraseră frați, deși romanul nu lămurește legăturile reale între ei), aflat și el în căutarea părinților. Prin opoziție cu Zare și cu Radu, el, deși mai tânăr – este elev la Liceul de Mecanică Fină –, inițiază o incursiune în câteva sate până descoperă satul Burlești, din Ilfov, locul din care, se pare, au pornit toți. El are darul de a-i asculta pe ceilalți, este un fel de alter-ego al naratorului-autor, știe să stoarcă informații și să le dezvăluie în momentele potrivite, nu mai devreme. Îl ține astfel în suspans pe Grințu care este interesat de poveste, dar nu s-a încumetat să pornească propria anchetă. În capitolul T, Gelu notează ca într-un proces-verbal rezultatele acțiunii sale care n-a dus la identificarea propriilor părinți, ci a dezvăluit doar legăturile între Zare Popescu și Radu A. Grințu. Părinții acestora au fost implicați într-un conflict ce presupunea trădarea și delațiunea, iar copiii au trăit o perioadă în casa învățătorului Popescu, de unde Zare are prima amintire în care apare Grințu, care îl considera fratele său.

Gelu are o legătură și cu Ana Szasz, care află de prietenia lui cu Zare după ce i se dăruiește lui Gelu. Însărcinată, ea refuză să-l anunțe pe Gelu, îl respinge și se mută, ca învățătoare, în satul Burlești, ca o reluare inconștientă și o corectare a vechilor erori. Coincidențele apar frecvent în proza lui Mircea Nedelciu, semn că, într-un fel sau altul, istoria se repetă.

Cât privește tema istoriei și a războiului, aceasta este vag menționată în câteva rememorări disparate ale unor foști combatanți, pe care Gelu le adună pe parcursul anchetei sale. Liviu Petrescu vorbește, în cazul prozei lui Mircea Nedelciu, despre o poetică non-imitativă a romanelor postmoderne, în sensul în care povestitorii-personaje (Anton Grințu, Spiridon Popescu, Bobocică) nu sunt deloc interesați de adevăr, ci relatează ca să „întemeieze o nouă realitate care să se substituie celei dintâi" (Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998, p. 111), adică recreează propriul adevăr. La nivelul scriiturii, Radu G. Țeposu subliniază încercarea de „resemantizare a realului din text, de reordonare a lui după structurile literare (...). Povestirea falsifică evenimentul, încât singura posibilitate, în ordine

Scanned with OKEN Scanner

teoretică, rămâne reîntemeierea lui în practica semnificantă (...)" (Radu G. Țeposu, op. cit., p. 192).

În tot cazul, verosimilă sau nu, expunerea războiului este doar un prilej de observație a tehnicilor narative, realizată cu disimulată seriozitate sau ironie: „regula povestirii lui pare să fie totalul dezinteres pentru cei care-l ascultă", „în toată această descriere am urmat tot timpul punctul de vedere al lui Grințu", „surpriza acestei povești constă tocmai în subminarea așteptării", „trebuia să ne dăm seama deja că modul lui de povesti este cu adevărat al unui infanterist. Povestea înainta pas cu pas, chiar dacă aproape fiecare pas însemna o surpriză, iar noi nu reușeam s-o urmărim decât prin salturi și zigzaguri. Eram sigur însă că el avea o adevărată știință a provocării acestor salturi." Capitolul *Urmele istorice ale brutăriei nr. 4* preia subiectul unei alte povestiri din volumele anterioare ale lui Nedelciu sub forma unui decupaj cinematografic, urmărit prin tehnici specifice: „Pe ecran trebuie acum să se vadă...", „Trebuie găsită o soluție tehnică", „Trebuie filmat într-un anumit fel" etc., acompaniate, ca peste tot, de trimiteri autoreferențiale, intertextuale, metaliterare – „Acest capitol are, fără îndoială, o legătură cu textul nostru *Istoria brutăriei nr. 4* (apărut în volumul *Aventuri într-o curte interioară*, Cartea Românească, 1979, pp. 80-101), dar nu este o «rescriere» a aceluia, cel puțin nu în sensul pe care-l capătă termenul în prezentul «roman»", „Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înțelegerea mesajului", „a se vedea fragmentul «Dialoguri?» din volumul nostru *Efectul de ecou controlat*, Editura Cartea Românească, București, 1981, pp. 190-191" etc.

Ironia la adresa romanului realist, creator de tipologii este evidențiată de capitolul autoreferențial *Este Zare Popescu un personaj în «romanul» Zmeura de câmpie?*. Provocarea este adresată, firește, cititorului, iar răspunsul continuă în linia originală și parodică: „S-ar putea să nu fie, pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive, dintre cele care sunt considerate obligatorii. Culoarea ochilor lui nu este nicăieri definită. El nu-și cunoaște nici măcar părinții. Nici nu vrea să-i cunoască. Este posibil un asemenea personaj?"

Concluzie

Destinelor fragmentate și incomplete ale personajelor le corespunde structura la fel de ambiguă și de complicată. Inserările intertextuale

Scanned with OKEN Scanner

îşi fac loc printre documente reale sau fictive, naraţiuni în care perspectivele numeroase pendulează de la persoana I la persoana a II-a şi a III-a, intervenţii auctoriale, coincidenţe bizare etc., toate alcătuind un puzzle postmodern.

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGIA

COMEDIA

Este specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care evocă personaje, întâmplări, moravuri într-un mod care stârneşte râsul, având o tentă moralizatoare şi un final fericit. A apărut în Grecia antică (secolul al V-lea î.Hr.), când era definită prin opoziţie cu tragedia. Conflictul este uneori derizoriu (între aparenţă şi esenţă), personajul se confruntă cu false probleme, stilul este parodic, exagerând ridicolul. Comedia a fost creată pentru spectatorii claselor de mijloc sau de jos, prezentând personaje care evocă aceste clase şi care stârnesc râsul prin evidenţierea defectelor fizice şi morale sau prin limbajul care are ca model vorbirea obişnuită, comună.

Tipologie: comedia de situaţie, de moravuri, de caracter, de intrigă, eroică, amară, grotescă, tragică etc.

Reprezentanţi în literatura universală: Luigi Pirandello, Carlo Goldoni, William Shakespeare, Molière, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Lope de Vega, Gogol ş.a., iar în literatura română: Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian, Alexandru Kiriţescu, G. Ciprian, Theodor Mazilu, Ion Băieşu ş.a.

■ O NOAPTE FURTUNOASĂ
de Ion Luca Caragiale

Curent, perioadă, epocă literară

I.L. Caragiale este unanim receptat drept creatorul dramaturgiei româneşti autentice, excelent autor de schiţe, dezvăluind resurse nebănuite şi în nuvelistica sa, aflată la polul opus comediilor (*În vreme de război, Pastramă trufanda, O făclie de Paşti*). Atent observator şi critic al unei lumi aflate în veşnică tranziţie, Caragiale dă dovada talentului

Scanned with OKEN Scanner

excepţional în comediile sale: *O noapte furtunoasă, Conul Leonida faţă cu reacţiunea, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului*, singura dramă, *Năpasta*, demonstrând, de asemenea, că autorul este un bun cunoscător al psihologiei umane. Universul comic surprins în creaţiile sale denotă originalitate şi profunzime, iar multe dintre replicile personajelor sale, memorabile, au rămas în conştiinţa noastră, dovedind actualitatea lui Caragiale.

Tipologic, scrierile lui oscilează între realism şi clasicism (influenţele naturaliste sunt evidente în nuvelistica psihologică), iar perioada în care creează este marcată de societatea culturală *Junimea* şi de revista *Convorbiri literare*, conduse cu energie de Titu Maiorescu (deşi revista era, oficial, sub direcţia lui Iacob Negruzzi). Este vorba despre epoca marilor clasici, perioada celei dintâi literaturi naţionale originale, a publicării creaţiilor de maturitate ale lui Eminescu, Slavici, Creangă.

Influenţa clasicistă este grefată pe fundalul unui spaţiu concretizat istoric. Unitatea de loc, timp şi acţiune, intenţia moralizatoare, interesul pentru ceea ce este permanent în natura umană, rigurozitatea construcţiei, prezentarea unor personaje încadrabile în tipuri şi caractere sunt doar câteva dintre trăsăturile acestui curent. Pe de altă parte, viziunea realistă imprimă credibilitate tipurilor sociale prezentate, universului casnic şi moravurilor prin parodiere, căci comicul se naşte din contrastul esenţă-aparenţă dintre aspiraţiile individului şi realizările sale. Parvenitismul, demagogia, ipocrizia sunt manifestări ale acestei lumi deformate.

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie. Subiect

O noapte furtunoasă a fost publicată în 1879, marcând debutul dramaturgiei lui Caragiale. Titlul (iniţial *O noapte furtunoasă sau numărul nouă*) sugerează prin metaforă agitaţia iscată de confuzia numărului de la poartă – 6/9 –, calmată rapid atunci când faptele se clarifică.

Comedia este alcătuită din două acte, fiecare cu câte nouă scene, iar acţiunea se derulează rapid, într-un spaţiu interior – odaia, mesajul textului fiind clar: lumea limitată din interior este o copie miniaturală şi grotescă a lumii din exterior.

În primul act sunt introduse toate personajele care alcătuiesc o lume pestriţă: negustori parveniţi, precum Jupân Dumitrache, zis Titircă Inimă-Rea, reprezentanţi ai forţei civile precum Nae Ipingescu, studenţi-gazetari fanfaroni precum Rică Venturiano, „dame bune“

Scanned with OKEN Scanner

în ipostaza mahalagioaicei – Veta şi Ziţa –, oameni de încredere – Chiriac –, slugi pricopsite precum Spiridon. Toţi gravitează în jurul obsesiei pentru „onoarea de familist“ a lui Jupân Dumitrache, iluzie care asigură buna înţelegere în familie. Se pare că personajele emblematice ale lui Caragiale se află frecvent în această ipostază paradoxală: preocupate de aspiraţii înalte (sociale, intelectuale ori politice), nu văd ce se întâmplă înaintea propriilor ochi, contrastul dintre pretenţie şi realitate contribuind la efectul comic. Ele tind să plutească – prin cuvinte, prin limbajul emfatic – într-o lume utopică, abstractă, conformă cu idealurile personale.

Primele secvenţe ale actului I sunt ocupate de istorisirea întâmplării cu „bagabontul“: Jupân Dumitrache îi relatează amicului politic Nae Ipingescu evenimentul din serile anterioare în care este implicat un june care o fixează pe consoarta sa şi îi urmăreşte până aproape de casă. Trecerea din spaţiul narării în cel dramatic se realizează prin intervenţiile colocutorului, care comentează, explică, intervine împăciuitor, susţine argumentele ori, dimpotrivă, le contracarează. Efectul este de diminuare a tensiunii acumulate la începutul scenei, istorisirea finalizându-se confuz, prin neclarificarea întâmplării. De fapt, bănuiala era îndreptată greşit, pentru că actul I are în centru povestea de amor dintre Veta şi Chiriac, cel care trebuia să păzească „onoarea de familist“ a stăpânului său şi care, înşelându-l în propria-i casă, subliniază grotescul situaţiei.

În centru celui de-al doilea act se află Rică Venturiano, demagogul liberal şi amorezul îndrăgostit de Ziţa, căreia îi trimite bileţele de amor şi poezii în care îi declară iubirea „la nemurire“. Încolţit de Jupân Dumitrache şi de Chiriac, el se apără prin tirade „democratice“, stârnind râsul, iar aventura lui, care se putea încheia tragic, este finalizată prin promisiunea căsătoriei cu femeia iubită, Ziţa.

Încornoratul Jupân Dumitrache răsuflă uşurat pentru că nu i-a fost pătată onoarea de familist, dar ignoră total afecţiunea soţiei pentru Chiriac.

Caracterizarea personajelor

Jupân Dumitrache este tipul negustorului parvenit, prostul vanitos, înşelat în propria casă de omul în care are cea mai mare încredere. Numele sugerează ocupaţia şi este dublat de porecla Titircă Inimă-Rea care denotă caracterul despotic în relaţia cu slugile sale. Naivitatea lui

Scanned with OKEN Scanner

este evidenţiată de fiecare acţiune şi este direct proporţională cu orgoliul, „ambiţul". Este „căpitan în garda civică", funcţie iluzorie prin care I.L. Caragiale ironizează ceea ce Titu Maiorescu numea „formele fără fond".

Pretinde a fi exponent al lumii moderne şi este caracterizat prin limbaj, utilizând neologisme pe care le deformează (*amploiat, giuben, musiu* etc.). Este membru de vază al societăţii burgheze şi ţine la onoarea şi la liniştea societăţii în care trăieşte, motiv pentru care patrulează toată noaptea, este admirator al discursurilor bombastice pe care le citeşte, fără să înţeleagă nimic, alături de prietenul Nae Ipingescu. Este entuziasmat de patriotismele lui Rică Venturiano, deşi cu doar câteva minute mai devreme era gata să îl omoare.

Parvenitismul său este trădat şi de limbajul pestriţ în care amestecă registre lexicale şi stilistice – cuvinte populare (*coate-goale, scârţa-scârţa, papugiu, maţe-fripte, moftangiu, niznai* etc.), cuvinte argotice (*să ne pungăşească*), expresii şi locuţiuni („mă uit înapoi cu coada ochiului", „nu-l prea are ea la ochi buni pe Chiriac", „i-a tăiat drumul"), neologisme (*comedie, poblic, bagabont* etc.).

Rică Venturiano este demagogul politic, fanfaron al iubirii, june-prim care confundă lingvistic cele două realităţi, înglobând în discursul amoros, într-un delir lexical, neologisme, regionalisme, expresii incompatibile semantic. Este excelent caracterizat prin limbajul încărcat de erori semantice, lexicale, etimologice: „Angel radios! de când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul raţiunii. (...) Inima-mi palpită de amoare. Sunt într-o poziţiune pitorească şi mizericordoasă şi sufăr peste poate. O, da! Tu eşti aurora sublimă, care deschide bolta azurie într-o adoraţiune poetică infinită de suspine misterioase, pline de reverie şi inspiraţiune, care m-a făcut ca să-ţi fac aci anexata poezie..."

Prin opoziţie cu celălalt amorez, Chiriac, spiritul practic al lui Venturiano este inexistent, el provocând toate încurcăturile din piesă: stârneşte furia lui Dumitrache şi a lui Chiriac dintr-o confuzie, indus în eroare de numărul inversat al porţii, intră peste Veta, rătăcind pe schele, e gata să se prăbuşească.

Caracterizarea directă se realizează prin didascalii (ştim că este arhivar la o judecătorie de ocol, student la Drept şi publicist), prin replicile personajelor Ipingescu („june scriitor democrat, cetăţean onorabil,

Scanned with OKEN Scanner

patriot, băiat bun, d-ai noștri, din popor, amploiat judiciar") și Jupân Dumitrache („mațe-fripte", „coate goale" vs. „ăsta e bun de dipotat").

Autocaracterizarea este grăitoare pentru grandomania și prostia acestui pretins intelectual, patriot și luptător pentru drepturile oamenilor simpli: „Sunt încă june! (...) Destinul mă persecută implacabil... Schelele se-nfundă, nicio scară... (...) mulți inși trec iute pe lângă butoiul meu înjurându-mă; eu, ca june cu educațiune, mă fac că n-auz... (...) Îmi trebuie o inspirațiune ingenioasă... (*Pune mâna la frunte să caute un gând*) Da, am găsit-o! să ies pe ușă." Prins de Jupân Dumitrache, își face cunoscute ideile liberal-democratice, pretinzând că nu are altă politică decât „suveranitatea poporului", exprimându-și opțiunea prin expresia stâlcită „box populi, box dei!" (de fapt, *Vox populi, vox Dei!* – „glasul poporului e glasul lui Dumnezeu"). Exprimarea tautologică și pleonastică („am spus-o și o mai spunem și o repetăm necontenit tuturor cetățenilor") culminează cu deviza lui civică „liberală": „Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm!"

Patetismul gesturilor de amor și al declarațiilor romanțioase frizează ridicolul prin exces, accentuat și de situația confuză – el nimerește în casa Vetei, nu a Ziței. Umorul rezultă din interpretarea denotativă ori conotativă a termenilor:

„Rică (întorcându-se în genunchi spre partea unde a fugit ea): Angel radios! Precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii; da! Sunt nebun...

Veta: Nebun! (strigând.) Săriți, Chiriac! Spiridoane!

Rică: Nu striga, madam (se târăște un pas în genunchi), fii mizericordioasă! Sunt nebun de amor; da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufăr peste poate, parcă sunt turbat."

Numele lui are sonoritatea unui viitor om politic.

Cele două femei ale piesei trăiesc sub aparența unor „dame bune", de societate, însă caracterul josnic este trădat de limbaj („Zița: Așa... zic mitocanului... țață, că era trăsnit... Am auzit că de la o vreme-ncoace într-o băutură o duce. Uf! țățico, mașer, bine că m-a scăpat Dumnezeu de traiul cu pastramagiul! Să trăiesc eu cu un mitocan! Nu era de mine; eu sunt o persoană delicată; bine că m-am văzut liberă!... Am avut, țață, parte că a sărit nenea Dumitrache și cu Nae ipistatul! altminteri, mitocanul scosese șicul de la baston pentru ca să mă sinucidă... Ei! Ce zici dumneata, țățico, de nasul care și l-a luat mitocanul?"), de implicarea în

Scanned with OKEN Scanner

situații specifice mahalalei – Zița este divorțată și caută iubirea romantică în brațele unui aventurier galant, Veta încearcă să suplinească neajunsurile unei căsătorii de conveniență care să-i asigure un trai decent.

Sursele comicului

Ca în toate comediile lui Caragiale, coexistă și aici mai multe tipuri de comic – de situație (triunghiul conjugal, confuziile), de caracter (negustori înstăriți, parveniți, demagogi, soții plictisite, tinere în căutarea aventurii, ucenici cârcotași etc.), de nume, de limbaj. Acesta din urmă este cel mai elocvent ilustrat și rezultă, în principiu, din contrastul esență-aparență, din grotescul discursurilor, din limbajul semidoct al personajelor. Se realizează prin: folosirea unor neologisme deformate (*amploiat, ambiț, bagabont, cremenal, favuride* – „favoriți" –, *izirciț/ezirciț, amoare, trebunar* – „tribunal" –, *dicorație, levorver* – „revorver" –, *dipotat, studinte, inimic, silențiu* etc.), stâlcirea unor cuvinte (*galiș, ochilari, isplic, auliu* etc.), metateză (*ceferticat, apropitar*), etimologii populare (*lăcrămație* în loc de „reclamație", *a mânca* în loc de *a manca*, după fr. *manquer* „a lipsi", *mizericordios* cu sensul „suferind", deși sensul corect este „îndurător, milos, compătimitor"), confuzie paronimică (*pietate*, după fr. *piéte*, „cucernicie", confundat cu *pitié*, „milă" – „aibi pietate"), confuzie între omografe (*sufrágiu*, „vot", vs. *sufragíu*, „servitor"), hipercorectitudine (*a dezvorța* pentru „a divorța"), pleonasme („rezon fără motiv", „întâiași dată pentru prima oară", „june tânăr", „chiar tu însuți", „chiar el însuși în persoană", „sub pretextul și pe motivul", scuzați... pardon", „aprob pozitiv", „domnule, musiu"), cacofonii („știi că combate", „că consimt", „dacă compătimește"), forme stâlcite ale unor expresii franceze („per toujours" în loc de *pour toujour*, „san faso" în loc de *sans façon*, „mașer", „alevoa", „per l'amour di Dieu" în loc de *pour l'amour de Dieu*), latine („box populi, box dei" în loc de *vox populi, vox Dei*) sau românești („te iubesc precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea"), arhaisme, turcisme, grecisme, forme populare (*pișicherlicuri, peș, papugiu, niznai, daraveri, meremet* „reparație", *lingoare, asiguripsită, moftangiu, cabulipsește* „binevoiește, consimte", *douăspce, să se ție, să vie*) elemente de jargon și de argou (*justaminte, rezon, madama, ambetate, bonsoar, depand, să ne pungășească*), amestecul registrelor stilistice („Aide, nene, zău! Parol! Să n-ai parte de mine și de Veta", „Ce poftești, mă musiu?"), construcții ilogice, incompatibilități semantice

ori gramaticale („N-o mai maltrata, domnule, măcar cu o vorbă bună", „cum a tratat-o cu insulte şi cu bătăi", „tu corespunzi la amoarea mea", „te-am curtat la nemurire", „Rică şi Ziţa compătimesc împreună", „dacă compătimeşte şi madam Ziţa la suferinţa mea" etc.).

Concluzie

Prima din seria capodoperelor dramaturgice ale lui I.L. Caragiale, piesa *O noapte furtunoasă* schiţează o lumea caricaturală, ca o oglindire ironică, oscilând între parodic şi tragic, a perioadei de tranziţie din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

■ O SCRISOARE PIERDUTĂ

de Ion Luca Caragiale

Curent, perioadă, epocă literară

I.L. Caragiale este cunoscut, în primul rând, ca cel mai bun dramaturg al literaturii noastre, deşi numele lui se leagă, inevitabil, şi de excelente schiţe sau nuvele.

Cele patru comedii (*O noapte furtunoasă, Conul Leonida faţă cu reacţiunea, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului*) şi singura dramă (*Năpasta*) reprezintă dovada că dramaturgul este cel mai fin observator al societăţii româneşti din secolul al XIX-lea, pentru că surprind, în cheie accentuat satirică, viciile unei lumi şi ale unor timpuri, fără a neglija aspectele psihologice ale tipologiilor umane general valabile.

Creaţia literară a lui Caragiale realizează o sinteză de realism şi clasicism şi se înscrie în epoca marilor clasici, perioadă dominată de societatea culturală *Junimea* şi de revista *Convorbiri literare*, ambele aflate sub tutela lui Titu Maiorescu. De altfel, receptarea nepotrivită în epocă a comediilor lui Caragiale este corectată de Maiorescu în celebrul articol *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, în care îl apără de acuzaţiile de partizanat politic, imoralitate şi trivialitate.

Comediile sale au în vedere aspecte din lumea formelor fără fond pe care le descrie şi Titu Maiorescu în articolele sale, urmărind ascensiunea socială şi deformarea morală a burgheziei secolului al XIX-lea.

Comedia, specia dramatică preferată de I.L. Caragiale, este una dintre cele mai vechi scrieri dramatice, apărută în Antichitatea greacă, în secolul al V-lea î.Hr. Pentru a fi pe plac publicului-ţintă (clasele de mijloc şi de jos ale societăţii), subiectele predilecte prezentau viciile,

Scanned with OKEN Scanner

defectele fizice şi, mai ales, morale. Situaţiile expuse stârneau râsul, limbajul era apropiat de cel comun, iar conflictul era derizoriu, finalizat în mod fericit. Şi astăzi comedia urmăreşte întâmplări şi personaje care stârnesc râsul, criticând, prin satiră, aspectele negative ale societăţii, au un final vesel şi adeseori un sens moralizator.

Titlu. Temă. Elemente de structură şi compoziţie. Subiect

Piesa *O scrisoare pierdută* (1884) pune accentul pe două aspecte fundamentale ale vieţii burgheziei de la sfârşitul secolului al XIX-lea – moravurile de familie şi moravurile politice. Este, aşadar, o comedie de moravuri. Categoria estetică specifică acestei specii este comicul, iar piesa lui Caragiale împleteşte cele mai diverse tipuri de comic: de moravuri, de situaţie, de nume, de caracter, de limbaj.

Tema piesei este degradarea vieţii publice şi private, urmărite prin analiza demagogiei politice, a şantajului, a corupţiei, a fraudării alegerilor, a imoralităţii vieţii familiale.

Titlul indică obiectul care constituie intriga piesei. Articolul nehotărât din componenţa titlului sugerează că ceea ce se întâmplă în micul orăşel de provincie se propagă mai departe, la alt nivel. De altfel, scrisoarea pierdută de Zoe va fi dublată de un alt bileţel, mai periculos, al lui Dandanache, şi apare în alte câteva forme mai inofensive: scrisorile prin care Nae Caţavencu îi invită pe Zaharia Trahanache şi pe Zoe pentru a-i şantaja, telegrama „anonimă“ a lui Farfuridi şi Brânzovenescu pentru capii partidului de la Bucureşti, depeşa din capitală prin care se anunţă candidatura lui Dandanache.

Sub aspectul compoziţiei, textul este organizat în patru acte, cu 44 de scene. Spaţiul scenic este atât privat (anticamera casei lui Tipătescu şi grădina lui Zoe), cât şi public (sala mare a primăriei), iar timpul este limitat la trei zile, acţiunea fiind plasată „în zilele noastre“, sugestie vagă ce permite actualizarea permanentă a comediei.

Intriga piesei este reprezentată de un eveniment relativ banal – pierderea unei scrisori de dragoste de la Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului, către Zoe Trahanache, amanta sa şi soţia lui Zaharia Trahanache. Scrisoarea ajunge în mâinile opoziţiei, al cărei stindard este Nae Caţavencu şi este folosită pentru ascensiunea socială şi politică. Acţiunea are în centru alegerile din anul 1883 (amintit în piesă) pentru parlamentul chemat să revizuiască vechea Constituţie din 1866, proiect iniţiat de liberali. Cele două tendinţe manifestate în cadrul

Scanned with OKEN Scanner

Partidului Național Liberal sunt reprezentate în comedie de Trahanache, Tipătescu, Farfuridi, Brânzovenescu pe de o parte (aripa moderată) și de Nae Caţavencu pe de altă parte (aripa radicală, adeptă a dezvoltării industriei și comerțului național).

Lupta pentru putere, corupția sistemului electoral bazat pe influența celor bogați, demagogia politică, fraudarea generalizată constituie obiectul satirei lui Caragiale. Conflictul este derizoriu și, ca atare, va avea o rezolvare rapidă, printr-o lovitură de teatru. Scrisoarea pierdută de Zoe este găsită de Cetățeanul turmentat, de la care o fură Caţavencu, dornic de a fi ales deputat. Ambițiosul avocat recurge la șantaj, pentru a fi desemnat în locul lui Farfuridi, și obține în cele din urmă promisiunea candidaturii. Între timp, telegrama trimisă de Farfuridi și Brânzovenescu, avocații-politicieni care expuneau trădarea din partid, este interceptată de Pristanda, care, în plus, aduce altă depeșă. De la centru, din București adică, li se cere, fără explicații suplimentare, să fie trecut pe lista candidaților Agamemnon Dandanache, cel care obținuse această poziție printr-un șantaj similar. În încăierarea din timpul ședinței de numire oficială, Caţavencu pierde pălăria în căptușeala căreia stătea ascunsă scrisoarea, iar aceasta ajunge din nou la Cetățeanul turmentat, care o va înapoia „andrisantului". Piesa se încheie într-o atmosferă de mascaradă în care toată lumea sărbătorește victoria lui Dandanache.

Caracterizarea personajelor

I.L. Caragiale este cel mai mare creator de tipuri umane din dramaturgia românească. G. Călinescu aprecia faptul că talentul dramaturgului a plăsmuit nu numai caractere individuale originale, dar și tipuri sociologice reprezentative pentru diverse categorii socio-umane: „Pe vremea lui Molière, burghezul voia să ajungă gentilom, în timpul lui Caragiale, mahalagiul umblă să devină burghez..." (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Se remarcă, astfel, influența clasică prin interesul pentru om, dar și realismul prin punerea în relație a individului cu mediul social, prin detalii semnificative.

Modalitățile de caracterizare nu sunt atât de diversificate precum în proză, personajele fiind portretizate succint prin didascalii și amănunțit prin acțiuni, fapte, gesturi, atitudine, onomastică și, mai ales, prin limbaj. Dramaturgul nu este interesat de portretul fizic, de detalii fizionomice ori de vestimentație, ci insistă pe stările fiziologice, pe trăirile intense, căci mai toate personajele sunt puse în situații-limită ce

Scanned with OKEN Scanner

scot la iveală conduite comico-tragice, în vecinătatea grotescului, stârnind umorul.

Cea dintâi modalitate de caracterizare se realizează prin nume. În articolul *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, Garabet Ibrăileanu sublinia faptul că numele contribuie la înțelegerea comportării personajelor: „În opera lui Caragiale, problema numelor proprii e mai importantă decât în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică și, într-o astfel de operă, numele e o însușire mai esențială [*sic*] a personajului decât în alte genuri literare." (G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în vol. „Studii literare", București, Ed. Minerva, 1986).

Apoi, majoritatea personajelor evoluează pe plan social și pe plan intim-privat, ilustrând contrastul dintre aparență și esență, dintre ceea ce vor să pară și ceea ce sunt aceste personaje. Lupta cea mai aprigă se dă pentru păstrarea aparențelor, întrucât astfel se salvează și interesele personale.

Zaharia Trahanache este, după cum apare în tabela de personaje, „prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comitetului agricol și a altor comitete și comiții", preocupat de menținerea actualei situații confortabile care îi aduce satisfacție morală și politică. Se bucură de autoritate, prestigiul său fiind recunoscut atât de opozanții politici – Caţavencu și aliații săi –, cât și de omul de rând – Cetățeanul turmentat („Mă cunoaște conul Zaharia de la 11 fevruarie..."). Caracterizarea lui este atât directă, cât mai ales, indirectă. Ticul verbal „ai puțintică răbdare" nu atestă încetineala gândirii, ci reprezintă o tactică de prelungire a stării de fapt, întrucât el refuză cu încăpățânare orice schimbare care i-ar distruge comoditatea actualei poziții. El afișează sentimentul integrității morale, însă recurge la înșelăciune atunci când servește intereselor partidului (adică personale), falsificând fără jenă voturile, după cum îl asigură pe Dandanache de victorie: „D-ta n-ai nicio grijă, mergem la sigur, la noi opoziția nu încape... nu majoritate, unanimitate o să ai, stimabile."

Numele său sugerează caracterul, iar combinația prenumelui Zaharia (zahariseală, încetineală) și a numelui Trahanache (*trahana* – „cocă moale", ușor manevrabilă) indică bătrânețea, senilitatea, „tot ce are greoi și ticăit venerabilul președinte" (G. Ibrăileanu, op. cit.). Chiar și în acest context, moliciunea lui reprezintă o armă politică, iar naivitatea este jucată cu abilitate, pentru că el, neavând încredere în prefectul

Scanned with OKEN Scanner

Tipătescu, ia situația în propriile mâini, identificând o posibilă sursă pentru contrașantaj (polița neplătită). Așadar, șiretenia îi servește ca instrument de supraviețuire în politica pe care o conduce și numai ambiția de a-și conserva statutul îl conduce la hotărârea de a-i apăra pe Zoe și pe Tipătescu de amenințarea lui Catavencu.

O altă modalitate de caracterizare indirectă se realizează prin atitudinea celorlalte personaje față de Trahanache. În societate el este „venerabilul" și „onorabilul", în contradicție cu apelativul „neica Zaharia" din familie și dintre prieteni.

Personajul este văzut de o parte a criticii literare drept un vanitos naiv, tipul încornoratului, dar nimic din piesă nu sugerează că Zaharia Trahanache este în totală necunoștință de cauză. Mai plauzibil este faptul că relația soției cu Tipătescu este tolerată întrucât dezvăluirea publică ar însemna recunoașterea neputinței sale politice, divorțul de Zoe, distrugerea căminului, a prestigiului și a relațiilor de prietenie cu Ștefan Tipătescu. Să nu uităm că Zoe și cel din urmă sunt principalii susținători ai reputației sale. Zoe îi asigură și confortul social, iar abilitățile ei politice servesc drept model pentru propriile strategii.

El își urmărește „enteresul și numai enteresul", principiu care guvernează întreaga varietate a personajelor lui Caragiale și, din acest egoism, Trahanache se va supune ordinelor de la București, de a-l susține pe Dandanache drept candidat la alegerile pentru Colegiul II. Fidelitatea față de centru este răsplătită cu asigurarea poziției pe care o deține.

În cazul acestui personaj, umorul rezultă din farsa pe care o joacă în fața lui Tipătescu (acesta din urmă devine agitat, trădându-și spaima când i se relatează dezvăluirea scrisorii), din contrastul replicii emblemă „ai puțintică răbdare" și agilitatea cu care îl anihilează pe Catavencu, din urâțenia caracterului său care îl apropie de grotesc, din limbajul în care amestecă formule familiare (*răvășel, nici în clin, nici în mâneci, moft, stăi, după ce-i pui piciorul în prag* etc.) și neologisme stâlcite (*suspanda, soțietate, prințipuri* etc.). Până și numele candidatului de la București este deformat, din Agamiță în Gagamiță.

Zoe Trahanache este singurul personaj feminin al piesei, implicată în mod real, prin acțiune și pasiune, în intrigile electorale. Este primul amănunt care dă naștere umorului, căci influența covârșitoare a acestei femei voluntare, puternic angajate în luptă nu este susținută de contextul istoric – femeile nu aveau drept de vot. Ea este iubită de

Scanned with OKEN Scanner

Tipătescu, admirată de Caţavencu, pe care îl iartă în finalul comediei (deşi ameninţările acestuia au creat situaţia de criză), de Pristanda şi de Cetăţeanul turmentat, care vede în ea o „damă bună". Aşadar, caracterizarea pregnantă este indirectă.

Parcursul sinuos al scrisorii provoacă personajului o gamă variată de trăiri intense, iar prin ea Caragiale a creat unul dintre cele mai volubile şi originale tipuri feminine din dramaturgia românească. Spre deosebire de alte personaje feminine (Miţa, Ziţa, Didina, Veta) din creaţia lui Caragiale, Zoe nu-şi ghidează viaţa exclusiv după dramele pasionale, ci în conformitate cu interesele sociale. Mariajul cu Trahanache îi asigură ascensiunea pe scara socială, în vreme ce legătura cu Tipătescu îi conferă siguranţa unei relaţii comode.

Este o femeie puternică, lucidă, conştientă de faptele duplicitare pe care nu le regretă decât formal, atunci când este ameninţată cu dezvăluirea publică. Adulterul devine real numai dacă este cunoscut de alţii. Ea joacă aceeaşi comedie a aparenţelor ca şi soţul ei, interpretând două roluri: rolul femeii onorabile, soţia respectatului Trahanache şi rolul femeii dornice de aventuri sentimentale.

De-a lungul piesei, starea ei oscilează între extreme, în funcţie de pierderea şi recuperarea scrisorii ori a rezolvării situaţiei prin acceptarea candidaturii lui Caţavencu. Trece de la agitaţie la rugăminţi, plânsete, leşinuri, râs isteric, de la agonie la extaz, dezvăluind un personaj complex. Aceste manifestări sunt însă folosite cu abilitate pentru a-i manevra pe cei din jur şi, din acest punct de vedere, Zoe, femeia ambiţioasă, îşi croieşte drum într-o lume a bărbaţilor în care viaţa politică nu-i este accesibilă. Esenţială nu este iubirea, ci dorinţa de a conduce, de a domina pe plan social (Şerban Cioculescu).

În cadrul cuplului Zoe-Tipătescu, ea este partenerul care ia decizii. Prefectul, sincer îndrăgostit, îi va propune, într-un elan liric, să fugă împreună, dar se va izbi de luciditatea femeii, care din orgoliu nu renunţă la poziţia de doamnă onorabilă ce îi permite să manipuleze destinele judeţului: „Eşti nebun? Dar Zaharia? Dar poziţia ta? Dar scandalul şi mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre?"

Caracterizarea ei se realizează şi prin didascalii, autorul subliniind capacitatea de autocenzurare a gesturilor şi a vorbelor (se fereşte de sărutul lui Tipătescu în prezenţa lui Trahanache), alternanţa stărilor – trece cu uşurinţă de la disperare la plâns şi bucurie: „Plâns nervos... după o pauză, se scoală zâmbind, se şterge la ochi şi răsuflă tare."

Scanned with OKEN Scanner

Zoe trăiește drama, dezonoarea, iar amenințarea lui Cațavencu de a publica scrisoarea compromițătoare o aduce în pragul disperării pentru că înseamnă distrugerea aparențelor și anularea tuturor privilegiilor: „Dumnezeule! Cum or să-și smulgă toți gazeta, cum o să mă sfâșie, cum o să râză!... O săptămână, o lună, un an de zile n-o să se mai vorbească decât de aventura asta."

Comicul este rezultatul contrastului dintre energia femeii puternice și personajele masculine aflate în ipostaza marionetelor. Pasiunea pentru politică este ilustrată de disponibilitatea ei de a lupta pentru interesele proprii, de a-și impune voința în fața amantului și, probabil, a soțului. Își dovedește autoritatea nu numai în fața lui Tipătescu, ci și a lui Cațavencu atunci când situația o cere: „Când te-a arestat Fănică, te-am scăpat eu... acum te arestez și eu și n-ai să scapi decât atunci când mi-oi găsi scrisoarea."

Zoe Trahanache este femeia cea mai distinsă din dramaturgia lui Caragiale, cultivată și inteligentă care, sub presiunea convenienței, își demonstrează caracterul puternic. Evenimentele se încheie cu bine pentru ea, iar în relația cu Nae Cațavencu Zoe dovedește că nu este vindicativă, promițând o posibilă susținere viitoare.

Ștefan Tipătescu este prefectul județului, după cum îl prezintă placid tabela personajelor, individ „serios" căruia i se atribuie rolul de *raisoneur* al piesei. El se află în fruntea piramidei sociale și trăiește sub impresia ratării prin sacrificiul pentru partid. În realitate, se caracterizează prin setea de putere, comportându-se precum un stăpân cu subordonații, prin voință, energie și inteligență, folosite însă în sprijinul beneficiului personal. Cațavencu îl numește „vampir" (caracterizare directă), Zoe îl consideră jumătatea puternică și influentă a soțului ei, Trahanache îi reproșează lipsa diplomației, iar Pristanda îl individualizează printr-o frază elocventă: „Moșia, moșie, fonția, fonție, coana Joițica, coana Joițica, trai, neneaco, cu banii lui Trahanache (...) babachii."

În relația cu Nae Cațavencu știe să-și stăpânească impulsivitatea, propunându-și să acționeze cu tact și, mai ales, intransigent. Nu același lucru se întâmplă atunci când protectorul său, Trahanache, îi relatează întâmplarea cu plastografia de la Cațavencu. Aparent, stăpânește arta disimulării, mimând nevinovăția. Dezvăluirea șantajului îl demască și devine din ce în ce mai nervos, trădându-și josnicia. Comicul se naște din opoziția dintre calmul imperturbabil al lui Trahanache și agitația crescândă a prefectului. Prietenia cu Trahanache se bazează pe interese

Scanned with OKEN Scanner

comune, motiv pentru care se retrag adesea în culise, pentru că au „ceva politică de vorbit între bărbați".

Tipătescu este conștient de puterea pe care o deține, fapt evidențiat de relația cu Pristanda, tratat ca un simplu servitor, deși este polițistul orașului, și cu avocatul Cațavencu, pe care îl arestează abuziv pentru că îi amenință poziția socială.

Arta disimulării este ilustrată și de scena în care este acuzat de trădare de către Farfuridi și Brânzovenescu, mimând moralitatea și sacrificiul suprem pentru binele partidului: „Cum să nu mă iuțesc, onorabile? D-voastră veniți la mine acasă, la mine care mi-am sacrificat cariera și am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul – căci fără mine, trebuie să mărturisiți că d-voastră n-ați fi putut niciodată să fiți un partid – d-voastră veniți la mine acasă să mă numiți pe față trădător... A! asta nu pot să v-o permit..."

Nu în ultimul rând, mimetismul politic este dovedit și de schimbarea atitudinii față de Cațavencu, pe care încearcă să-l manipuleze, oferindu-i în schimbul deputației funcția de primar, de avocat al statului ori chiar o moșie.

Se lamentează în fața imoralității lumii în care trăiește, dar se comportă astfel față de Trahanache.

Tipătescu a fost asociat cu tipologia junelui-prim, dar depășește această încadrare prin afecțiune sinceră pentru Zoe. În toiul agitației pentru desemnarea candidatului, când tensiunea dramatică riscă să scape de sub control, el propune o soluție romantică – fuga îndrăgostiților. Este rapid adus la realitate de Zoe, alarmată de potențialele pierderi.

El se autocaracterizează drept „un om căruia îi place să joace pe față", deși toate „jocurile" politice în care este angrenat sunt aranjate în culise.

Nae Cațavencu este conducătorul opoziției și, după cum este prezentat în didascalii, este „avocat, director proprietar al ziarului *Răcnetul Carpaților*, prezident-fondator al Societății enciclopedice-cooperative *Aurora economică română*", titluri bombastice care indică de la bun început tipologia demagogului, a omului lipsit de scrupule și principii morale. În plan personal, el se conduce după principiul lui Machiavelli (pe care îl atribuie însă lui Gambetta) „scopul scuză mijloacele", semnificativ pentru statutul lui social (este și tipul arivistului).

Cațavencu este un Rică Venturiano evoluat, personaj adaptabil care trece de la vorbe la fapte, dorind să parvină cu orice preț. Zoe îl numește

Scanned with OKEN Scanner

„mișel" când este amenințată de acesta, iar când scrisoarea este recuperată, îl caracterizează drept „om cuminte, om practic", însă Tipătescu îl disprețuiește, socotindu-l „mizerabil", „infam", „canalie", „impertinent" (caracterizări directe). La polul opus, Pristanda consideră că are stofă pentru un viitor primar, admirându-i demagogia și abilitățile de a realiza alianțe profitabile: „Mare pișicher! Strajnic prefect ar fi ăsta!"

G. Călinescu îl caracteriza drept „zgomotos, schelălăitor, escroc, galant, sentimental, patriot, adică un Mitică exponent al câmpiei danubiene". Numele este un derivat de la *cață* „persoană rea și cicălitoare, femeie bârfitoare" și sugerează caracterul personajului: „cu silabele lui stridente și cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul latrans" (G. Ibrăileanu).

Fiecare gest al lui și fiecare discurs contribuie la conturarea personalității cameleonice. Recurge la șantaj, nu se sfiește să amenințe reprezentanții puterii, este orgolios, oportunist, inflexibil câtă vreme se află în posesia scrisorii. Când pierde epistola, devine lingușitor, umil, serviabil.

Autocaracterizarea sa involuntară stârnește râsul: „Ce vreau? Ce vreau? Știi bine ce vreau. Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme: vreau ceea ce merit în orașul acesta de gogomani, unde sunt cel dintâi... între fruntașii politici... Vreau..."

Personajul este cel mai bine caracterizat prin limbajul încărcat de nonsensuri, clișee, construcții eliptice de predicat, ilogice, confuzii semantice, neologisme greșit înțelese, etimologii populare, parafrazări confuze etc. Discursurile lui sunt acompaniate de elemente paraverbale și nonverbale care subliniază prețiozitatea aparentă a limbajului și lipsa conținutului. Pentru el locuitorii capitalei sunt *capitaliști*, oamenii valoroși (cu fală) sunt *faliți*, iar efortul depus de orice român este *travaliu*. Stâlcește expresia latinească *honeste vivere* în varianta *oneste bibere*, se avântă în discursuri propagandistice din care aflăm că „industria română e sublimă (...), dar lipsește cu desăvârșire" ș.a.m.d.

Agamemnon Dandanache simbolizează climaxul demagogiei politice, sinteza tuturor viciilor parodiate de Caragiale prin intermediul celorlalte personaje. Prin introducerea bruscă în scenă (printr-o lovitură de teatru), el constituie rezolvarea falsă a unor false alegeri, într-o lume la fel de artificială precum meritele lui. În același timp, prin acest personaj, Caragiale aplică o sancțiune, în spirit junimist, corupției și înșelăciunii din viața politică. Comicul, în cazul acestui reprezentant al puterii de

Scanned with OKEN Scanner

la Bucureşti, se dezvoltă spre grotesc, pentru că, depăşindu-i pe virtualii candidaţi prin parşivitate, el se dovedeşte, după cum remarca scriitorul însuşi, „mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu", încadrându-se în tipologia prostului ticălos. Apariţia lui este de scurtă durată (este prezent doar în ultimul act), dar are un rol esenţial, motiv pentru care este aşezat în tabelul personajelor imediat după Tipătescu, fiind „vechi luptător de la '48" (adică Revoluţia de la 1848). Faptul că Trahanache îi stâlceşte prenumele când îl aude prima dată, din Agamiţă (diminutiv oricum ridicol al numelui eroului homeric Agamemnon) în Gagamiţă, sporeşte comicul şi anunţă premonitoriu schimbarea situaţiei.

Numele este un derivat cu sufixul învechit, de origine greacă (aluzie la ramolismentul său) *ache*, de la *dandana*, adică „belea, bucluc, încurcătură, tărăboi", fiind ilustrativ pentru răsturnările provocate. El se ascunde în spatele unor elipse de memorie, fără a-şi asuma conştient vreo responsabilitate reală: „Eu am promis? Când am promis? Cui am promis? Ţe-am promis?" Dezorientat în general, el are o percepţie deformată a politicii prin hăţişurile căreia răzbate prin şantaj, iar perfidia sa este dezvăluită de păstrarea documentului becherului pentru ocazii viitoare. Ameţeala de pe drum (îi ţiuie urechile, aude tot timpul clopoţei zdrăngănindu-i în ureche) este ecou al propriei confuzii, prelungite şi în orăşelul care îi asigură funcţia politică dorită – îi confundă pe Tipătescu şi Trahanache în raportul lor cu Zoe (aluzie subtilă şi ironică).

Senilitatea, perfidia, oportunismul îl transformă într-un personaj odios, fapt pe care îl remarcă şi Tipătescu, regretându-l pe Caţavencu: „Şi-l aleg pe d. Agamiţă Dandanache! Iaca pentru cine sacrific de atâta vreme liniştea mea şi a femeii pe care o iubesc... Unde eşti, Caţavencule, să te vezi răzbunat! Unde eşti să-ţi cer iertare că ţi-am preferat pe onestul d. Agamiţă, pe admirabilul, pe sublimul, pe neicuşorul, pe puicuşorul Dandanache..."

Confuzia lui Agamiţă apare şi în exprimarea opiniilor, limbajul lui fiind marcat de fixaţii, stereotipii, construcţii prolixe, greşeli de logică şi de organizare a discursului (anacoluturi, pleonasme, dezacorduri), pronunţii peltice sau greşite. Discursul final sintetizează deviaţiile limbajului, creând comic prin accentuarea grotescului: „În sănătatea alegătorilor... cari au probat patriotism şi mi-au acordat... (nu nemereşte) asta... cum să zic de!... Zi-i pe nume de!... A! Sufradzele lor; eu, care familia mea de la patuzsopt în Cameră, si eu ca rumânul imparţial, carevasăzică... cum am ziţe... în sfârşit să trăiască!"

Scanned with OKEN Scanner

Nu în ultimul rând, umorul derivă și din contrastul ridicol dintre prenumele său, preluat de la eroul Antichității Agamemnon, cuceritorul Troiei, și numele derivat de la termenul colocvial *dandana*.

Ghiță Pristanda este polițaiul orașului, caracterizat, în primul rând, prin servilism, putând fi încadrat în tipologia clasică a slujitorului lingușitor, însă depășește această tipologie prin motivația plauzibilă și decentă. El trebuie să supraviețuiască într-o lume a celor puternici, mercantilă și coruptă, asigurând pâinea celor nouă copii: „Famelie mare, renumerație mică după buget."

El este angajatul statului, deci apărător al ordinii publice, însă execută mecanic ordinele, arestându-l pe Cațavencu și deturnând telegrama către București a lui Farfuridi și a lui Brânzovenescu. Profită de orice ocazie pentru a-și rotunji bugetul, după cum se observă încă din prima scenă, în care câteva steaguri pe care trebuia să le plaseze în locurile importante din oraș sunt date dispărute. Filosofia de viață este formulată în scena a doua a primului act, fiind o preluare a spuselor soției: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând." Atitudinea și conduita i se schimbă în funcție de împrejurările politice, servind intereselor lui Tipătescu, ale lui Zoe sau chiar ale lui Cațavencu, în care vede un viitor prefect.

Pitorescul acestui personaj provine mai ales din limbaj. Ghiță aparține mediului periferic, fiind lipsit de educație lingvistică. Mimetismul său creează comic prin dorința de a fi asemenea celor pe care îi servește. Astfel, stâlcește neologismele (*famelie, bampir, foncție* etc.), realizează, involuntar, sublime etimologii populare (*renumerație*) ori confuzii paronimice (*scrofuloși la datorie* în loc de *scrupuloși*), încurcându-se în stereotipii care dau naștere unui oximoron – *curat murdar!*

Numele său vine de la moldovenismul *pristanda*, un joc în care se bate pasul într-o parte și alta fără să se pornească, ilustrând astfel oportunismul personajului.

Cetățeanul turmentat antrenează piesa prin intrările și ieșirile sale veșnic inoportune. El simbolizează omul simplu, derutat de farsa electorală. Deși interpelat de mai multe ori să-și dezvăluie identitatea, el refuză, considerându-se un simplu cetățean a cărui unică problemă, acum în prag electoral este exprimată prin fraza „Eu cu cine votez?", emblematică pentru grotescul situației. Adjectivul *turmentat* accentuează ironic viciul, dar exprimă și dezorientarea electoratului, devenit marionetă într-o lume în care alegerile se fraudează constant. El are un

Scanned with OKEN Scanner

rol important în piesă, care nu se datorează statutului de alegător (în definitiv, votul său nu contează, pentru că alegerile sunt deja aranjate), ci declanşării intrigii. El găseşte scrisoarea pierdută de Zoe, o pierde şi o regăseşte ulterior, returnând-o destinatarei, după cum îi dictează conştiinţa de fost factor poştal. Totuşi, inocenţa lui este contrazisă de faptul că deschide şi citeşte scrisoarea care nu îi era adresată.

Tipătescu îl caracterizează drept „un beţiv... vicios... păcătos".

Cetăţeanul aparţine categoriei „apropitarilor", după cum se defineşte, ce cunoaşte o dezvoltare rapidă după 1848. Astfel, din factor poştal, el devine negustor şi proprietar, ceea ce-l ridică în rangul alegătorilor (în sistemul electoral cenzitar de după 1866 existau patru categorii de alegători, clasificaţi după avere: I. marii proprietari rurali, II. marii proprietari urbani, III. comercianţii şi industriaşii, IV. ţăranii), trecând în zona alegătorilor la colegiul II.

Tache Farfuridi şi **Iordache Brânzovenescu** alcătuiesc un cuplu comic de avocaţi care se mişcă în virtutea unor stereotipii de comportament şi de limbaj. Numele cu rezonanţe culinare (G. Ibrăileanu) subliniază mediocritatea şi prostia celor doi. Farfuridi reprezintă tipologia imbecilului absolut, ilustrată de atitudinea demagogică, incultura, ilogicul discursului şi spaimele de trădare. Brânzovenescu acţionează ca umbră a lui Farfuridi, susţinându-l fără condiţii.

Sursele comicului

Talentatul dramaturg utilizează toată gama comicului pentru a ilustra satira acestei lumi decăzute moral şi politic: ironia, batjocura, zeflemeaua, invectiva, grotescul etc. Se sancţionează, astfel, prin comicul de moravuri, imoralitatea, corupţia, demagogia, parvenitismul.

Comicul de situaţie este evidenţiat de nepotrivirea unor situaţii în tiparul aparent organizat şi corect al societăţii distinse în care se propun candidaţii. Intră aici pierderea şi restituirea scrisorii, sosirea lui Dandanache ce anihilează luptele crâncene pentru putere, încăierarea electorală condusă de Pristanda, intrările Cetăţeanului turmentat în cele mai nepotrivite momente, cele tensionate etc. Modalităţile prin care se realizează sunt specifice comediei – acumularea detaliilor şi a tensiunii dramatice (prin tehnica bulgărelui de zăpadă), confuzia, încurcătura (quiproquo-ul), echivocul etc.

Comicul de caracter se combină cu cel onomastic, ilustrând urâtul şi grotescul vieţii interioare a personajelor – oportunismul, prostia,

Scanned with OKEN Scanner

ticăloșia, ramolismentul, ipocrizia, imbecilitatea, senilitatea, agresivitatea etc. Are în vedere tipurile: demagogul, femeia cochetă, primul amorez, încornoratul, funcționarul servil etc.

Comicul de limbaj este, probabil, cel mai bine reprezentat și poate fi urmărit sub diverse aspecte – greșeli de lexic, de gramatică, de logică, de semantică etc. Limbajul atestă profesia, poziția socială, inteligența, gradul de educație etc. al personajelor și vizează: pronunția greșită a neologismelor (*dipotat, prinţip, docoment, catindrală, ciclopedic, bampir, famelie, andrisant*), etimologia populară (*renumeraţie, plebicist*), improprietatea termenilor (*capitaliști* drept „locuitori ai capitalei", *faliți* drept „oameni cu fală", *travaliu* drept „muncă grea", *liber-schimbist* drept „om cu idei flexibile", *manoperă* „lucru falsificat"), confuzia paronimică (*scrofulos – scrupulos*), hipercorectitudinea (*a dezvorța*), nonsensuri, asociații incompatibile, contradicția în termeni („după lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani", „12 trecute fix", „industria română este admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire", „din două, dați-mi voie, ori să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimica...", „trebuie s-o iscălești.... o dăm anonimă", „iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători" etc.), truismele („un popor care nu merge înainte stă pe loc", „unde nu e moral, acolo e corupție și o soțietate fără prințipuri, vasăzică că nu le are"), cacofoniile („și conul Fănică cu coana Joițica", „cu Caţavencu", „vasăzică că" etc.), tautologiile („enteresul și iar enteresul", „moșia, moșie, foncția, foncție, coana Joițica, coana Joițica"), construcțiile prolixe (discursul de mulțumire al lui Dandanache, de pildă).

Comicul rezultă și din amestecul termenilor de adresare oficială, respectiv familiară (*onorabile, venerabile, stimabile, domnule; frate, neică, neicușorule, coniță, puicușorule*), din interferența stilurilor și a registrelor stilistice care conduc la deraieri logice și gramaticale. De exemplu, Dandanache folosește un limbaj familiar atunci când mulțumește oficial alegătorilor în actul IV, scena XIV; Farfuridi este incoerent logic și gramatical – vezi actul III, scena I, iar Caţavencu dezvăluie un discurs bombastic în care lipsa ideii este suplinită de sintagme patetice, clișee și etimologii populare: „(ia poză, trece cu importanță printre mulțime și suie la tribună; își pune pălăria la o parte, gustă din paharul cu apă, scoate un vraf de hârtii și gazete și le așază pe tribună, apoi își trage batista și-și șterge cu eleganță avocățească fruntea. Este emoționat, tușește și luptă ostentativ cu emoția care pare a-l

Scanned with OKEN Scanner

birui. – Tăcere completă. Cu glasul tremurat.) Domnilor!... Onorabili concetăţeni!... Fraţilor!... (plânsul îl îneacă) Iertaţi-mă, fraţilor, dacă sunt mişcat, dacă emoţiunea mă apucă aşa de tare... suindu-mă la această tribună... pentru a vă spune şi eu... (plânsul îl îneacă mai tare)... Ca orice român, ca orice fiu al ţării sale... în aceste momente solemne... (de abia se mai stăpâneşte) mă gândesc... la ţărişoara mea... (plânsul l-a biruit de tot) la România... (plânge; aplauze în grup)... la fericirea ei!... (acelaşi joc de amândouă părţile)... la progresul ei! (asemenea crescendo)... la viitorul ei! (plâns cu hohot; aplauze zguduitoare.)"

Nu în ultimul rând, comicul de limbaj este susţinut şi de ticurile verbale, veritabile modalităţi de caracterizare a personajelor: „aveţi puţintică răbdare" (Trahanache), „curat..." (Pristanda), „am n-am să-ntâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc la târg" (Farfuridi), „n-ai idee, coniţa mea"; „neicuşorule, puicuşorule" (Dandanache).

Concluzie

Geniul comic al lui I.L. Caragiale este situat de G. Călinescu în categoriă absolutului: „Umorul lui Caragiale este inefabil, ca şi lirismul eminescian, constând in caragialism, adică într-o manieră proprie de a vorbi. Teatrul lui e plin de ecouri memorabile", multe dintre acestea intrând în limbajul uzual.

DRAMA

Este specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care poate îmbina episoadele triste cu cele vesele. Apare în secolul al XVII-lea în literatura europeană şi are ca scop formularea unor subiecte şi situaţii veridice, a unor tipuri comune, cotidiene. Conflictul este foarte puternic (dar nu fără soluţie, ca în tragedie), iar eroul, spre deosebire de cel tragic, este dispus atât la înfrângere, cât şi la triumf. Drama tinde să exprime întreaga complexitatea a vieţii reale, fiind mai puţin supusă convenţiilor decât tragedia. De aici şi diversitatea formelor şi dificultatea de a o defini.

Tipologie: istorică, socială, psihologică, mitologică, dramă a cunoaşterii, drama „de idei", filosofică etc., iar in funcţie de curentul literar: romantică, realistă, naturalistă, simbolistă, expresionistă, suprarealistă, postmodernistă etc.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentanți în literatura universală: Victor Hugo, Lessing, Goethe, Schiller, H. Ibsen, A. P. Cehov, Luigi Pirandello, George Bernard Shaw, Jean-Paul Sartre ș. a., iar în literatura română: Bogdan Petriceicu Hasdeu, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Al. Davila, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Horia Lovinescu ș. a.

■ RĂZVAN ȘI VIDRA
de Bogdan Petriceicu Hasdeu

Încadrare în epoca literară. Curente literare. Receptare critică

Personalitate complexă a literaturii noastre, cu valențe enciclopedice, Bogdan Petriceicu-Hasdeu aduce o contribuție importantă la dezvoltarea istoriei și filologiei românești prin studiile sale. Ca scriitor, după două încercări nereușite de teatru istoric, izbutește prima noastră dramă, în 1867, o piesă în versuri, *Răzvan și Vidra.*

Criticul Nicolae Manolescu îl consideră și pe el și pe Eminescu drept singurii reprezentanți ai *romantismului înalt*, în opoziție cu toți ceilalți, inclusiv cu generația pașoptistă, ce se cantonaseră în *Biedermeierul* dominant. Apartenența se explică temperamental, ne spune criticul în *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură* (Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p.327): „Nimic, bunăoară, la Hasdeu, din duhul cumințe al unor Kogălniceanu sau Negruzzi. El este, din contră, *monstruos* și *mitic* în tot ce face, necuprins de tipare." Experimentele sale din poezie, proză sau teatru sunt imprevizibile și inconstante, cu atât de multe modele, încât se anulează reciproc, guvernate de un „enciclopedism haotic", dar și de o intuiție genială care amintește de Nicolae Iorga.

Tema și semnificațiile titlului

Tema este romantică, de inspirație istorică, sursa fiind o lucrare a lui Bălcescu, o biografie a lui Răzvan, ne spune criticul Nicolae Manolescu în lucrarea citată anterior, la pagina 333. Influența ideologiei pașoptiste se prelungește în piesă, teatrul fiind o tribună de educație morală, estetică, dar și cetățenească. Tema romantică a damnatului pare să predomine, eroul având de înfruntat atât alte personaje – boierii, de pildă –, cât și propriul destin – este pe jumătate țigan. Criticul George Călinescu vedea în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Ed. a II-a, București, Editura Minerva, 1982, p. 264) originea etnică a lui Răzvan drept o tară ce se află în centrul acțiunii: „Destinul implacabil

Scanned with OKEN Scanner

din tragedia greacă a fost înlocuit aici cu reaua naştere apăsând asupra geniului." În realitate, deşi ideea aceasta a fost agreată şi de alţi critici, precum Pompiliu Constantinescu – „Răzvan este purtătorul de cuvânt al nemulţumirii populare, dar căruia nu i se iartă originea" –, nu este tocmai exactă. Nici Vidra, nepoata vornicului Moţoc, nici hatmanul polonez care este gata să-i ofere mâna fetei sale nu au vreo reţinere faţă de Răzvan din pricina etniei sale. Adevărata forţă a textului constă în drama unei pasiuni general umane şi mai puţin în subiectul istoric, constatare valabilă şi la alţi autori de teatru romantic, precum Victor Hugo.

Astfel, tema dramei prezintă decăderea morală a lui Răzvan de la statutul de altruist şi patriot, orbit de setea de putere, care va duce la distrugerea şi moartea fără glorie a eroului.

Titlul, ce o conţine şi pe Vidra, individualizează cele două destine exemplare, personajele aflându-se atât în antiteză, cât şi într-o complementaritate evidentă. Vidra face parte din destinul şi ambiţia lui Răzvan, nu este neapărat dublul malefic şi egoist al eroului.

Trăsăturile dramei romantice. Elemente de structură şi compoziţie

Drama, ca specie hibridă, conţinând amestecul de tragic şi comic, apare mai târziu decât tragedia şi comedia, în Evul Mediu. Ea preia din tragedie eroii puternic individualizaţi, aflaţi mereu într-un conflict cu alte personaje sau cu propriul destin, care sfârşesc înfrânţi de forţe superioare. Viziunea dramei este una romantică, prezentând toate elementele acesteia: antiteza – ca procedeu compoziţional –, tiparul romantic al personajului excepţional în împrejurări excepţionale, culoarea locală, dar şi cultivarea unor teme precum săracul îmbogăţit din întâmplare, răzbunarea prin bunătate, dar şi folosirea unor procedee stilistice de natură retorică – interogaţia şi exclamaţia retorică. De asemenea, alt element romantic se referă la nerespectarea regulii clasice a unităţii de timp, loc şi de acţiune, piesa desfăşurându-se în mai multe locuri, cu acţiunea întinsă pe mai mulţi ani, introducând personaje şi acţiuni variate.

Tot de origine romantică este şi prezenţa personajelor de origine modestă – târgoveţi, haiduci, ţărani –, Răzvan însuşi fiind un rob eliberat, fiul unei romănce şi al unui ţigan. Inspiraţia folclorică este un alt element romantic prezent în piesă, cântecul popular de haiducie are accente de revoltă socială, dar şi note hazlii şi satirice. Culoarea locală se reali-

Scanned with OKEN Scanner

zează și lingvistic, prin stăpânirea celor mai subtile nuanțe ale limbii, de la termenii neologici până la cuvintele uzuale, arhaisme și regionalisme.

Conflictul este complex și îmbracă două aspecte, primul – social și politic –, opunându-i pe boieri lui Răzvan, ca parte a antitezei dintre bogați și săraci, dar și dintre boierii cu tendințe de independență și domnitorul care reprezintă puterea centralizatoare. Al doilea conflict este unul psihologic: eroul se luptă cu propriul destin, cu propria-i origine și cu prejudecățile celorlalți. Influența ideologiei pașoptiste se resimte în felul în care e percepută istoria, servind aici unui scop educativ, punând în discuție prejudecățile etnice ale epocii.

Primul act conține expoziționea, ne este prezentat Răzvan și calitățile sale, dar și injustiția socială împotriva căreia luptă eroul prin pamflete, în versuri. Reperele spațio-temporale stabilesc o Moldovă plină de abuzuri și nedreptate pentru oamenii de rând, într-o perioadă aparținând Evului Mediu, având câteva repere istorice reale – domnia lui Aron-Vodă, vornicul Moțoc.

Intriga este declanșată de refuzul cerșetorului Tănase de a primi o pungă cu galbeni găsită de erou, din cauza prejudecății legate de originea etnică a lui Răzvan. Întâmplarea declanșează o serie de evenimente – recunoașterea eroului că a scris versurile interzise de domnie, reluarea robiei, haiducia, urcarea în grad în armata leșească, întâi căpitan, apoi polcovnic, revenirea în țară ca mare hatman și, în sfârșit, domnitor al Moldovei.

Punctul culminant se realizează prin impunere voinței ferme a eroului, în ultimul act, dominat de setea de putere, în opoziție cu Vidra, care, descoperind că va fi mamă, încearcă să amâne planurile lui Răzvan de domnie: „Vidro! Vidro! Eu voiesc/ Negreșit una din două: sau moartea sau să domnesc." Deznodământul aduce moartea eroului și decăderea din visul de glorie, Răzvan își pierde viața și tronul. Vidra rămâne puternică și-l dă afară pe Răzăș, care venise să o înjunghie.

Caracterizarea personajelor

Răzvan este personajul tipic romantic, puternic, bun luptător, patriot, cu o mulțime de calități, având o ascensiune spectaculoasă, ajungând de la statutul unui fost rob până la cel de domnitor al Moldovei. Este generos și altruist: găsind o pungă de bani vrea s-o dea cerșetorului Tănase. El vede dincolo de aparențe și înțelege că cerșetorul este doar unealta destinului orb: „Tu! Da, tu ești o unealtă a puterii fără nume,/ Care

Scanned with OKEN Scanner

ţese nevăzută toate lucrurile-n lume.“ Crede în dreptate, de aceea protestează în versuri contra boierilor si domniei, ajungând chiar haiduc.

Răzvan e conceput în antiteză cu Sbierea, boierul lacom şi avar, pe care-l aminteşte el însuşi în final, într-un straniu paralelism: „Nu-mi ziceai tu oare, Vidro, să fiu întocmai ca Sbierea?/ Eu cu cinstea şi mărirea, el cu prada şi averea!“ Eroul recunoaşte mobilurile sufleteşti ale boierului, dar le admite şi pe cele proprii, într-o stranie detaşare, dată de apropierea morţii.

Antiteza cu Vidra este evidentă în ceea ce priveşte latura socială, ea având o descendenţă nobiliară – nepoata vornicului Moţoc –, în timp ce Răzvan are o proveniență socială modestă. Vidra este catalizatorul ambiţiei care îl va transforma pe erou şi va duce la distrugerea lui, dar e departe de a fi geniul rău al eroului, aşa cum o vede o parte din critica literară. Cei doi se află într-o relaţie de complementaritate, ne explică Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură*, la pagina 334: „Mai curând are dreptate Călinescu să observe că Răzvan nu e un ins slab, căruia să-i fie necesară ambiţia Vidrei. Dar Răzvan, conştient de predestinaţia sa, are momente de «absenţă», când e covârşit de o mâhnire metafizică, şi în aceste momente intervine Vidra, spre a-i reaminti de visul său încă neînfăptuit.“

În remarcabilul monolog ţinut Vidrei, când aceasta şovăia, îi recunoaşte meritele şi se dezvăluie ca un om care a ştiut tot timpul ce vrea, neputând fi oprit din ambiţia de glorie: „Ş-apoi unde-i acea Vidră, care-mi tot spunea odată/ De-a nu fi ca mici pâraie, ci ca Dunărea cea lată?/ ...Aşa? Tu, ce-ai fost în stare, cu-mbrânciri necontenite/ Pân’ la marginea măririi să m-aduci pe nesimţite,/ Tocmai astăzi, când ajungem la doritul nostru mal,/ Te-ngrozeşti în faţa mării ce ridică val pe val?...“ Ca orice erou romantic, Răzvan are replici memorabile: „Răzbunarea cea mai crudă este când duşmanul tău/ E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău!“

Pentru o vreme, sentimentul patriotic este încă viu: Răzvan, mistuit de dorul ţării, evită să lupte sub steagul polonez contra moldovenilor. Setea lui de putere e acaparatoare, dar nu e criminală, îl iartă pe fostul domn, Aron, cu o replică memorabilă: „Nu, lăsaţi-l! Domnii când nu mai domnesc/ S-aseamănă cu strigoii: ei umblă, dar nu trăiesc...“ Şi lui Sbierea îi dă drumul de două ori, nefiind un răzbunător josnic. Răzvan e un romantic tipic, măcinat de ambiţia visului său ca de o boală, dezvăluindu-şi esenţa demonică. Pasiunii sale puternice

Scanned with OKEN Scanner

nu i se poate opune nimic, nici Vidra, nici copilul, nici faptul că Aron Vodă era un domnitor cinstit.

Stil și limbaj

Stilul este impregnat de procedee retorice – interogații și exclamații, repetiții –, Hasdeu fiind un recunoscut orator. Limbajul declamativ face casă bună cu replicile memorabile date de personaje, chiar dacă uneori exprimarea devine greoaie și anacronică. Inspirația din literatura populară face versul mult mai cursiv și mai natural, valorificând doinele de haiducie, dar nu lipsesc nici aluziile satirice și ironia.

■ JOCUL IELELOR
de Camil Petrescu

Încadrare în epoca literară. Curente și orientări literare. Izvoare. Receptări critice

Romancier de succes, Camil Petrescu a avut de înfruntat ca dramaturg o lungă ostilitate din partea criticii, care-i reproșa o prea mare apropiere a teatrului de romanele sale. El aparține perioadei interbelice și se înscrie în orientarea modernistă, atât ca romancier, cât și ca dramaturg.

Jocul ielelor apare într-o versiune în 1916 și în formă definitivă în 1945, fiind inclusă în volumul *Teatru* din 1946. Într-o notă așezată la începutul piesei, autorul ține să precizeze momentul istoric pe care vrea să-l imortalizeze în piesă: „...Se înțelege că toate referințele aparent istorice nu corespund datelor știute... Sunt însă în anume sens substanțial reale datele cadrului, menite să fixeze momentul: mai 1914."

Dramaturgul fixează în timp, fără îndoială, ca reper al autenticității și lucidității din care își făcuse un crez artistic, și momentul declanșării inspirației care a dus la conceperea acestei drame: „Student, solicitat de toate contradicțiile și mirajele, mă întorceam pe înserate, într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinși de invidie și dezgust... de la o *bătaie de flori* de la șosea... Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tânărului de douăzeci și doi de ani putea descifra din mers, chiar și la ora aceea, titlurile știute pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun... Înțelegeam atunci că lumea asta nu e *cea mai bună cu putință*, că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic și într-o săptămână, lucrând zi

Scanned with OKEN Scanner

şi noapte, am scris, într-o cameră mobilată de pe lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*."

Constantin Ciopraga vorbeşte despre teatrul lui Camil Petrescu ca despre un teatru „preocupat de cazuri de conştiinţă, urmărind descifrarea vieţii interioare". Dramaturgul însuşi susţinea în lucrarea din 1937 *Modalitatea estetică a teatrului* (Ed. Albatros, Buc., 1972) că „teatrul nu este şi nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni. Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost menită pieirii." Criticul George Călinescu vede o similitudine între romanul şi teatrul camilpetrescian, prin puterea analizei: „Fiind un autor cu verbul pripit, exaltat, deşi fără ieşiri catastrofale, dramaturgul izbuteşte, cu toată pasiunea şi încă şi mai mult, mania pentru nuanţe care îl împinge la artificii psihologice şi la cazuistică, să cadă din când în când peste scene de un mare patetic, care, indiferent dacă dramele sunt sau nu reprezentabile, dau satisfacţie instinctului nostru liric." (G. Călinescu – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Buc., 1941.)

Tema şi semnificaţia titlului. Influenţe

Tema piesei o constituie drama unei conştiinţe care crede în principii şi idei absolute, în stare pură. Mitul platonician al „ideilor pure" este grefat pe un context social care face imposibilă orice încercare de existenţă după aceste principii. Ca şi în romanele sale, Camil Petrescu evidenţiază aici drama intelectualului inadaptat, care trăieşte urmărindu-şi idealul şi respingând compromisul, din aceeaşi familie cu Ştefan Ghiorghidiu sau George Demetru Ladima. Posedat de idealul dreptăţii absolute, personajul principal, Gelu Ruscanu, este înfrânt şi împins la sinucidere pentru că „justiţia socială" este o noţiune ce conţine o doză mare de relativitate.

Titlul este o metaforă ce face referire la folclorul românesc, unde ielele sunt fiinţe fabuloase, ursitoare, al căror dans are capacitatea de a influenţa trecerea timpului. Vederea lor e interzisă muritorilor de rând, consecinţele fiind fatale – moartea sau nebunia. Ielele simbolizează aici ideile platoniciene, în stare pură, aşa cum autorul se va exprima în motoul volumului publicat în 1923 şi intitulat *Versuri. Ideea. Ciclul morţii*: „Jocul ielelor e jocul ideilor" – „Eu sunt dintre acei/ Cu ochii halucinaţi şi mistuiţi lăuntric/ Cu sufletul mărit/ Căci am văzut idei." (Camil Petrescu – *Ideea* în „Versuri. Nuvele", Ed. Minerva, Buc., 1985.)

Scanned with OKEN Scanner

Ca influențe, autorul însuși va mărturisi preferința pentru Stendhal și romanul acestuia *Roșu și Negru*, vrând să ofere o alternativă strategiei laborioase a lui Julien Sorel pentru seducerea contesei de la Môle. În ciuda confesiunilor acestora făcute în *Addenda la Falsul Tratat* (în vol. *Comentarii și delimitări în teatru,* Ed. Eminescu, Buc., 1983), seducerea Mariei Sinești nu ocupă un loc atât de important în organizarea piesei. Al. Paleologu remarcă în *Spiritul și litera – Încercări de pseudocritică* (Ed. Minerva, Buc., 1970) că ceea ce-l apropie de Stendhal pe Camil Petrescu este „asocierea paradoxală, a unei concepții aristocratice despre viață cu o simpatie profundă pentru spiritul de revendicare popular". Ideea dreptății sociale are o tradiție literară îndelungată, încă de la Revoluția Franceză și Robespierre, atât în mediul francez, cât și în literatura noastră. Abordarea ideii se vrea însă modernă, axată în planul conștiinței și lucidității.

Elemente de structură și compoziție

Dincolo de împărțirea dramatică tradițională a piesei în trei acte și douăsprezece scene există o contaminare intensă cu structurile narative. Această invazie a epicului în dramatic caracterizează teatrul modern, aducând schimbări în organizarea tradițională. Astfel, indicațiile de regie vor ocupa un loc important în piesă, fiind mult mai ample și mai nuanțate decât până acum, permițându-i autorului să intervină direct în text. Autorul însuși ne lămurește despre rolul lor în *Addenda la Falsul Tratat*: „Indicațiile necesare, și care constituie materialul unor adevărate caiete de regie, sunt cele care privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, intenționalitatea gesturilor. Ele sunt mai importante decât textul vorbit, fiindcă numai ele dau semnificație reală acestui text vorbit."

Compozițional, piesa cuprinde două planuri, două lumi, de fapt, fiecare reprezentată de alte personaje. Prima lume este constituită de redarea artistică a realului, așa cum îl percepe și înfățișează Camil Petrescu, o lume a sărăciei și mizeriei, întruchipată de personaje precum zețarul Dumitrache, aproape orb, sau pianistul tuberculos Lipovici, care se sinucide, dar și a fastului și viciului, întruchipat de Saru-Sinești sau Nora, fosta amantă a lui Grigore Ruscanu, care-l împinge la sinucidere. Celălalt plan este lumea ideilor în stare pură, lumea interioară în care trăiește, de fapt, Gelu Ruscanu. Aici, principiile, ideile și sentimen-

Scanned with OKEN Scanner

tele sunt concepute la modul absolut: „O iubire care nu este eternă nu este nimic."

Incipitul piesei aruncă un aer de fatalitate asupra acțiunii, personajul fiind damnat să repete un scenariu sau altul, chiar dacă încă nu știe. De aceea, uciderea directorului de ziar din Paris, Calmette, care publicase scrisorile de dragoste adresate lui de soția ministrului justiției, și este ucis de aceasta, are un rol important în declanșarea dramei. Finalul se află în acord cu scena declanșatoare de la început, personajul fiind obligat să își joace propria moarte, repetând scena sinuciderii tatălui său. Sinuciderea este o soluție a la Camus, singura posibilă când trebuie să abdice de la realitatea interioară. Personajul nu poate trăi decât în el însuși, ca ființă completă și unitară.

Subiect. Caracterizarea personajelor. Tehnici și procedee artistice

Gelu Ruscanu este directorul ziarului *Dreptatea socială*, organul partidului socialist, și, crezând în dreptatea absolută, pornește o campanie contra ministrului de justiție, Șerban Saru-Sinești, când află că acesta e un asasin. Documentul care atestă faptul că ministrul intrase în posesia averii de un milion lei aur prin uciderea bătrânei Manitti și distrugerea testamentului acesteia este o scrisoare a Mariei Sinești, soția ministrului, îndrăgostită de Ruscanu. Intriga piesei se va lega de obstacolele pe care trebuie să le înfrunte idealistul personaj în publicarea scrisorii. Unele sunt mai ușor de depășit, precum agenții de siguranță, cărora le răspunde cu intransigență, altele au un impact emoțional dur asupra personajului, precum vizita mătușii sale, care-i dezvăluie detalii zguduitoare în legătură cu sinuciderea tatălui său.

Grigore Ruscanu își însușise, ca avocat al unei societăți, banii acesteia, pentru a acoperi datoriile de la jocul de cărți, curmându-și apoi viața. Secretarul său, Saru-Sinești, acoperă suma și evită dezonoarea familiei și a numelui celui răposat. Dar gazetarul se arată de neclintit, chiar și când publicarea scrisorii ar fi însemnat compromiterea publică a expeditoarei, Maria Sinești: „Dreptatea este deasupra noastră și e una pentru toată lumea și toate timpurile." Când ministrul propune eliberarea din închisoare a unui deținut politic, Petre Boruga, grav bolnav, în schimbul încetării campaniei, camarazii lui Gelu Ruscanu acceptă și eroul trebuie să se supună majorității. Frământat de propriile-i convingeri, nesuportând compromisul, Ruscanu se sinucide cu revolverul lăsat de fosta sa amantă, Maria, repetând destinul tatălui său.

Scanned with OKEN Scanner

Gelu Ruscanu e tipul intelectualului inadaptat, în care sălăşluieşte un demon al contemplării imposibilului. El trăieşte într-o lume utopică, în care conştiinţa are un rol important. Portretul fizic al personajului, conturat prin indicaţiile de regie, aruncă un aer de fatalitate asupra lui, încă de la început. Gelu Ruscanu e un bărbat în floarea vârstei, de 27-28 de ani, cu o „frumuseţe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire chiar când face acte de energie. Are nervozitatea instabilă a animalelor de rasă." Ni se înfăţişează astfel gânditorul, care se lasă atras de jocul ideilor pure şi a cărei luciditate trebuie explicată ca un act de conştiinţă. Mottoul personajului pare să fie legat de această noţiune – „Câtă luciditate, atâta existenţă şi deci atâta dramă". De altfel spusele lui Praida aduc o ultimă concluzie amară acestei trufii de înger căzut: „A avut trufia să judece totul... Era prea inteligent ca să accepte lumea aşa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înţeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi." Crezurile sale sunt legate de concepte absolute precum dreptatea, iubirea sau datoria faţă de adevăr.

La polul opus idealistului gazetar se află ministrul Şerban Saru-Sineşti, puternicul reprezentant al „realului", aşa cum Ruscanu era al utopicului. Portretul său deschide tabloul al doilea şi anunţă de la început câştigătorul înfruntării dintre cei doi. Saru-Sineşti este un individ perfect adaptat la mediu, prototipul omului de acţiune, care emană o forţă reţinută, ce poate erupe oricând. El e conştient de importanţa şi succesul proprii, orgoliul său fiind legat de puterea pe care o deţine, spre deosebire de orgoliul gazetarului care viza lipsa compromisului în căutarea idealului. Ministrul e un om al faptelor, nu al ideilor, iar portretul fizic va completa această caracterizare: „Sineşti e acum bărbat ca la 46 de ani, lat în umeri, cu oase tari şi totuşi cu aspect uscat, având ceva dintr-un taur negru, ciolănos şi slab, cu privirea neadormită..."

Ambele personaje sunt conturate folosind tehnici narative ale romanului, inclusiv portretul fizic, o reflectare fidelă a celui moral. La fel ca în roman, drama lor se conturează în planul moral, interior, personajele fiind mult mai complexe şi nuanţate decât cele ale teatrului tradiţional. Indicaţiile de regie funcţionează, ca şi notele de subsol din romanul *Patul lui Procust*, ca o cutie de rezonanţă a piesei, sporind coerenţa personajelor. Minusul de veridicitate se compensează prin sporirea complexităţii sufleteşti a eroilor ale căror motivaţii sunt interioare. Conflictul are şi el acelaşi caracter, opunând nu doar două personaje, ci două lumi.

Scanned with OKEN Scanner

Arbitrul și raisoneurul piesei este Praida, redactorul ziarului *Dreptatea socială*. El ține în echilibru cele două planuri, fără să facă parte cu adevărat din niciunul. El însuși un om de acțiune – „mușchi de oțel" –, Praida nu refuză ideile și principiile, în ciuda pragmatismului său. Părerile sale sunt diferite de cele ale lui Ruscanu, crezând într-o dreptate care să servească progresului social și uman și nu într-un principiu rupt de realitate: „O dreptate absolut pură, ca o geometrie?..."

Concluzii

Jocul ielelor este o dramă de conștiință care împinge personajul central, obsedat de ideile pure, spre sinucidere, pentru că „Așa sunt ielele... pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori", după spusele secretarului de redacție Penciulescu. Mitul purității absolute și apriorice este denunțat în final chiar de personajul principal, dezamăgit nu de principiile sale, ci de neputința aplicării lor în realitate: „Jocul ielelor?... un joc... și eu victima acestui joc... Victima acestui comerț cu idei..."

FORME ALE DRAMATURGIEI ÎN TEATRUL MODERN

■ IONA

de Marin Sorescu

Curent, perioadă, epocă literară

Literatura dramatică a ultimelor patru decenii refuză canoanele și convențiile, preferând amalgamarea speciilor și a procedeelor literare și mergând pe linia teatrului inovator, parabolic, simbolic, alegoric ș.a.m.d. Detașarea de tiparele tradiționale se face prin susținerea unor tipuri hibride de teatru care alătură comicul de tragic, parodiază dramaturgia anterioară și amestecă stilurile. O tipologie este greu de stabilit pentru că se discută în același timp despre teatrul existențialist, parabolic la Marin Sorescu (*Iona, Paracliserul, Matca*) sau la Horia Lovinescu (*Jocul vieții și-al morții în deșertul de cenușă*), teatrul suprarealist la Gellu Naum (*Insula*), farsa tragică la Theodor Mazilu (*Sărbătoarea princiară*), teatrul istoric (Horia Lovinescu – *Petru Rareș sau Locțiitorul* –, Marin Sorescu – *Răceala, A treia țeapă*) sau teatrul

Scanned with OKEN Scanner

postmodern (Matei Vișniec – *Trei nopți cu Madox, Ultimul Godot, Caii la fereastră*), acesta din urmă suprapunându-se, parțial, teatrului absurd (Eugen Ionescu – *Scaunele, Cântăreața cheală, Englezește fără profesor, Rinocerii* etc.).

Temele predilecte ale teatrului contemporan sunt vidul sufletesc, lipsa unei identități clare, stereotipiile, imposibilitatea comunicării.

Titlu. Temă. Elemente de structură și compoziție

Cea mai cunoscută piesă a lui M. Sorescu este *Iona* (1968), care face parte din trilogia *Setea muntelui de sare*, alături de *Paracliserul* (1970) și *Matca* (1973), trei piese-parabolă ale destinului uman.

Punctul de plecare este – după cum sugerează și numele din titlu – mitul biblic al lui Iona, pescarul care refuză să îndeplinească porunca Domnului și, prin urmare, va fi înghițit de o balenă în burta căreia va sta trei zile, căindu-se. La ordinul lui Dumnezeu, este eliberat și pregătit să-și îndeplinească misiunea.

Piesa lui M. Sorescu are într-o prea mică măsură legătură cu mitul lui Iona (semnificația religioasă este redusă), scopul declarat al autorului fiind acela de a scrie „ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur". Ca orice piesă modernă, *Iona* absoarbe în structura ei atât mitul pescarului, cât și mitul lui Isus, care, asemenea poveștii lui Iona, vorbește despre viață și moarte, despre păcat și ispășire.

Piesa a fost subordonată teatrului absurd, de care se apropie, e drept, prin motivul singurătății, prin universul închis, concentric, prin sugestia imposibilității de a comunica și a derizoriului existenței umane, dar se îndepărtează fundamental de acesta prin faptul că Iona – spre deosebire de eroii lui Becket, de pildă – are conștiința situației absurde în care se află și prin finalul optimist în mod paradoxal.

Deși subintitulată „tragedie în patru tablouri", piesea se vrea o parodie a mitului lui Iona, căci eroul lui M. Sorescu este un pescar poznaș, care stă de la bun început în gura peștelui uriaș (nu-i cunoaștem vreo vină pentru care să fie pedepsit) și pescuiește dintr-un mic acvariu câțiva peștișori care dau veseli din coadă.

Particularități

Alcătuită sub forma unui fals dialog (personajul „vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde", „se dedublează și se «strânge», după cerințele vieții sale interioare"), opera soresciană sugerează

Scanned with OKEN Scanner

limitele existenţiale, vorbind despre tragismul individului solitar, care încearcă să-şi găsească o identitate. Căutarea sa are o dublă semnificaţie, cele două sensuri presupunându-se reciproc: vrea să iasă din burta balenei (să-şi găsească, prin urmare, un loc al lui) şi să înţeleagă cine este, dar ieşirea presupune tocmai găsirea identităţii, şi de aceasta din urmă el nu este sigur.

Conştientizarea situaţiei în care se află se face treptat, de-a lungul piesei, începând cu revelaţia pierderii ecoului: „Gata şi cu ecoul meu.../ Nu mai e, s-a isprăvit./ S-a dus şi ăsta./ Semn rău./ Aş, poate e vreo măsură mai nouă luată de pescari."

Autodefinirea are ca scop certificarea propriei existenţe şi relaţionarea cu lumea: „De fapt, Iona sunt eu. Psst! Să nu afle peştii. De-aia strig, să-i induc în eroare. Că Iona n-are noroc şi pace." Cum datele existenţei sunt de nedepăşit, nu-i rămâne decât să constate zădărnicia actelor umane, marea simbolizând aici destinul: „(Râzând) Cred c-ar trebui să pescuiască *în altă mare*. Poate acolo.../ Dar parcă poţi să-ţi schimbi *marea*?!" (s.n.).

Amestecul de ironie, optimism, disperare, naivitate conduce la acelaşi motiv, al derizoriului existenţei umane. Aflat în gura balenei, el îşi aşteaptă idealul – „De mult pândesc eu peştele ăsta. L-am şi visat." –, ideal care îl va înghiţi (la nivel simbolic, balena este o iluzie a lumii închise care sufocă individul, anihilându-i personalitatea).

Caracterizarea personajului

Teatrul modern, şi mai ales cel postmodern tratează relaţia individului cu lumea sub aspectul imposibilităţii unei comunicări reale. În postmodernism, individul nu mai este perceput ca personalitate aparte, ca individualitate de sine stătătoare, ci doar ca element component (eventual, neglijabil) al mulţimii. Nu interesează nici trăirile, nici portretul fizic al eroului, ci numai felul în care interacţionează cu mediul înconjurător. De aceea, în piesa lui M. Sorescu nu există un portret al eroului (ştim că are soţie şi doi copii, dar nu cunoaştem amănunte), nu ştim de unde vine, cine este, în definitiv, şi – deşi îi urmărim reacţiile – nu putem şti cu certitudine ce se întâmplă în sufletul său. Analiza psihologică a moderniştilor a dispărut cu desăvârşire, şi din acest punct de vedere piesa tinde să se raporteze la teatrul contemporan european, respectiv la teatrul postmodern. A nu se înţelege că piesa este în totalitate postmodernă (prezintă acele accente reliefate mai sus).

Scanned with OKEN Scanner

Aruncat de propriul destin în gura balenei, Iona trăiește o veșnică așteptare – „Mai bine m-aș face pescar de nori" –, pescuind, în fond, niște iluzii, pentru că și acvariul din care el pescuiește a doua oară peștișorii nu reprezintă decât un univers liliputan, metamorfozat la dimensiunile unui acvariu, iar peștii sunt oamenii care luptă pentru supraviețuire, într-o sublimă ignoranță („dau veseli din coadă"). Că este așa, ne-o spune chiar o replică a lui Iona: „Apa asta e plină de nade [obstacole, greutăți ale vieții, necazuri – n.n.], tot felul de nade frumos colorate [tentația îmbracă haine frumoase, dar înșelătoare – n.n.]. *Noi, peștii* înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioși." (s.n.).

În tablou al doilea își realizează condiția absurdă – „Sunt înghițit (...) Înghițit de viu sau de... (ezită) de mort?" – și începe să-și înțeleagă destinul – „Am auzit o poveste cu unul înghițit de un chit./ (Mirându-se) Ei, nu mai spune, serios?" –, necunoscând decât prima parte a poveștii, căci a doua parte urmează a fi trăită, experimentată de el însuși.

Replicile se succed într-un ritm nervos, acid uneori. Locvacele pescar nu dă impresia unei gratuități a vorbirii. Pentru el, vorbirea este o formă de libertate („Fac ce vreau. Vorbesc."), dar și o modalitate de a elimina frica: „Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura. (Încearcă)/ Nu, mi-e frică (Înlemnește în mijlocul scenei; pauză)." Vorbirea este și o alternativă a înstrăinării indivizilor, este o posibilitate de refacere a comunicării, problemă atât de acută în societatea contemporană. Apariția celor doi pescari „muți" amplifică ideea handicapului comunicațional, ei reprezentând lumea înconjurătoare, inertă și surdă la nevoile individului.

Conștientizarea spațiului închis, restrictiv, fără „ferestre", este asociată cu senzația de „rău" (diferită de răul expresioniștilor). El încearcă o primă evadare, spintecând burta balenei, pentru a se trezi (în tabloul III) în burta altui chit. Apariția donquijotească a morii de vânt de care Iona va încerca mereu să se ferească este o aluzie fină a autorului la destinul nostru iluzoriu. Spre deosebire de eroul lui Cervantes, Iona – deși simte tentația iluziei – duce o luptă dramatică pentru ieșirea din anonimat, în sensul descoperirii unui rost al vieții și al omului în această lume.

Ieșirea din spațiul opresiv echivalează cu găsirea identității. Pentru aceasta însă, devine el însuși instrument de spintecare a pereților succesivi care îl înconjoară: „Dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate (...) Dar unghiile? (...) în loc de mine sunt tot o unghie. Una puternică, neîmblânzită, ca de la piciorul lui Dumnezeu. O unghie care sparge

Scanned with OKEN Scanner

încălţămintea şi iese afară la lume ca o sabie goală." Unghia-instrument este un simbol des întâlnit; la Arghezi, de pildă, unghia era instrument de exorcizare a fricii şi a suferinţei prin creaţie. La M. Sorescu, este instrument de supravieţuire, iar gestul este act existenţial. Momentul este foarte important, pentru că – precizează în indicaţiile scenice autorul – Iona devine „lucid". El constată că acţiunea sa este inutilă, căci ieşirea dintr-o burtă duce la trecerea într-o altă burtă şi tot aşa, ca într-un univers concentric în care se include şi propria-i burtă. Şi grota în care va ajunge (tabloul IV) în cele din urmă este tot un spaţiu închis, situat în aceeaşi configuraţie concentrică, în mijlocul mării (este acelaşi spaţiu ca şi burta chitului). Libertatea pe care o resimte la ieşirea din burta chitului şi stabilirea pe insulă este o nouă iluzie: „Da, ăsta e aer!" (se află în grotă!).

Gestul unei noi naşteri („Mai naşte-mă o dată!/ Prima viaţă nu prea mi-a ieşit ea.") a fost interpretat fie în cheie freudiană, fie ca o reeditare a mitului lui Isus (noua naştere semnifică triumful vieţii asupra morţii), neglijându-se perioada în care a fost scrisă piesa. Pentru individul strivit de o societate absurdă, vidă, închisă, indiferentă la nevoile sale, simpla înţelegere a identităţii, a locului şi rolului său în lume reprezintă deja un triumf, echivalând cu o nouă naştere (cu sau fără semnificaţie religioasă).

Într-un asemenea univers concentric, absurd, speranţa de a sparge limitele este anulată, iar individului i se refuză libertatea de opţiune: „Problema e dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva odată ce te-ai născut. Doamne, câţi peşti unul într-altul!" Totuşi, Iona nu poate renunţa la speranţa evadării şi aceasta vine odată cu aflarea identităţii – „Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona" – şi cu constatarea că viaţă e iluzie şi iluzia e viaţă: „Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greşit-o. Trebuie s-a iau în partea cealaltă./ (Strigă) Iona, Ionaaa!... E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou."

Având, deci, conştiinţa destinului tragic, el încearcă o salvare paradoxală: „(Scoate cuţitul) Gata, Iona? (Îşi spintecă burta) Răzbim noi cumva la lumină." Cum era de aşteptat, finalul a fost cel mai comentat, fiind interpretat ca o moarte sacrificială (vezi mitul lui Isus) în schimbul renaşterii (purificării) în conştiinţă, ca o moarte iniţiatică, ce ar pregăti o nouă naştere (în spiritul teoriilor lui Mircea Eliade), ca o ieşire din captivitatea propriului trup hiperbolizat (Valeriu Cristea) sau ca un „gest de eliberare în plus, un efort suplimentar de a ieşi dintr-o situaţie

Scanned with OKEN Scanner

fără ieşire, înfrângând un nou cerc, unul din numeroasele cercuri care, negreşit îl aşteaptă" (E. Simion, *Scriitori români de astăzi*, vol. I, Buc., Ed. Cartea Românească, 1978).

Stil. Limbaj

În *Iona* limbajul se doreşte a fi o cale de impulsionare a solidarităţii umane, o depăşire a refuzului de a împărtăşi trăirile şi sacrificiile celorlalţi. Pasajele lirice, adesea metaforice, sunt detensionate de fragmente ironice şi comice, de limbajul ambiguu, aluziv: „Tare curios aş fi să ştiu dacă-a mai ieşit omul acela din chit./ Nu cred, cine-ţi mai iese afară pe vremea asta?/ Plouă? Circulă apa în natură, circulă." Absurdul întâmplărilor sau al limbajului ascunde tragismul situaţiei.

Scanned with OKEN Scanner

EPOCI ȘI IDEOLOGII LITERARE

UMANISMUL
– Prezentare generală –

Definiție. Repere istorice

Umanismul este un curent cultural cu un pronunțat caracter laic/ profan, manifestat în timpul Renașterii (secolele al XIV-lea-al XVI-lea), apărut mai întâi în Italia și extins apoi în toată Europa, având în centru preocupărilor omul și problematica sa.

Renașterea este o mișcare cultural-religioasă, dezvoltată între secolele al XIV-lea și al XV-lea în Europa Occidentală, manifestându-se ca primă formă a epocii moderne, cu o înflorire maximă a artelor plastice, arhitecturii, științei, ce redescoperă Antichitatea greco-latină, propunând idealul omului universal – *uomo universale.*

Evenimentele istorice care au marcat definitoriu această perioadă sunt: descoperirea tiparului de către Gutenberg, în secolul al XV-lea, ceea ce va duce la un acces extins la cultură, descoperirea Americii de către Cristofor Columb, ceea ce va anula teoria geocentristă, și căderea orașului Constantinopol în mâinile otomanilor, ceea ce va duce la refugierea învățaților de acolo în Italia, împreună cu textele antice salvate de ei.

Trăsături ale curentului. Reprezentanți

Denumirea umanismului vine de la studiul *științelor umane* – gramatică latină și greacă, retorică, poetică, istorie, filosofie, morală etc. –, propunând un nou model pedagogic. Astfel textele erau studiate în original, iar relația directă a discipolilor cu magistrul individualiza studiul și asigura o atmosferă binevoitoare, excluzând pedepsele fizice

Scanned with OKEN Scanner

sau disciplina prea severă. Idealul Renașterii reprezintă un om universal, dezvoltat armonios fizic și intelectual, pasionat de toate formele de cunoaștere, adept al erudiției și al acțiunii, în egală măsură. Prototipul acesta pare a fi întruchipat de Leonardo da Vinci. Alți reprezentanți sunt: Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino, Niccolo Machiavelli, Giovanni Boccaccio, Dante, Petrarca – în Italia, François Rabelais, Montaigne – în Franța, Thomas Morus, Francis Bacon – în Anglia, Erasmus de Rotterdam – în Țările de Jos. În Transilvania, umanismul s-a manifestat prin scrierile în limba latină, iar cel mai important umanist a fost Nicolaus Olahus, provenit dintr-o familie de români; de altfel, *olah* însemna *valah*, vechea denumire dată românilor.

Umanismul este o mișcare elitistă, care propune o nouă politică în cultură, popularizând adevărurile și idealurile Antichității greco-latine, care își așează savanții și artiștii sub protecția regilor, marilor seniori și chiar a papalității. Teoria heliocentrică este demonstrată de călătoria lui Cristofor Columb și descoperirea Americii, ceea ce duce la o serioasă clătinare a dogmei religioase, care susținuse până atunci geocentrismul. Se naște astfel o serioasă mișcare de *Reformă* a bisericii, inițiată de Martin Luther în 1517, în Germania, îndreptată împotriva abuzurilor și corupției preoților, ce se va numi *protestantism*; în Franța apare *evanghelismul,* urmat de *calvinism.* Unificarea lingvistică realizată de Umanism va duce la recunoașterea oficială a limbilor naționale, ceea ce va pune bazele centralizării puterii politice.

Renașterea, ca perioadă de maximă înflorire a artelor plastice și științelor, are o serie de personalități marcante precum: Leonardo da Vinci, Botticelli, Rafael, Michelangelo, Albrecht Dürer, Jan van Eyck – în artele plastice – și Galileo Galilei – în domeniul științei.

Umanismul românesc se va manifesta mult mai târziu – între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea – prin scrierile unor mari boieri, cu dregătorii importante în stat. Umaniștii români se formează la Constantinopol, în Polonia și Italia și folosesc drept limbă de cultură nu numai latina, ci și slavona. Ei întruchipează tipul curteanului, adeseori cu un destin tragic, din cauza implicării politice. De asemenea, sunt implicați în susținerea romanității poporului și a limbii, dar și a unității românilor din provinciile istorice. Prin operele lor fac cunoscută ortodoxia în spațiul occidental. Reprezentanți: Dimitrie Cantemir, Neculai Milescu Spătarul, Grigore Ureche, Miron Costin.

Scanned with OKEN Scanner

ILUMUNISMUL
– Prezentare generală –

Definiție. Repere istorice

Iluminismul este un curent ideologic și cultural apărut în Franța, în secolul al XVIII-lea, și extins apoi în întreaga lume, care promovează emanciparea popoarelor prin cultură și militează pentru rațiune și știință. Este o mișcare de tip burghez, având un caracter antifeudal, anticlerical și antimonarhic. Secolul al XVIII-lea francez a fost numit *secolul luminilor*, prin noua concepție asupra omului și a drepturilor sale. Opera capitală a iluminiștilor, ilustrând o doctrină filosofică burgheză, este *Enciclopedia* franceză, editată între 1751 și 1780, care s-a răspândit în Europa și prin ideile promovate de *monarhii luminați* precum Iosif al II-lea în Austria sau Ecaterina a II-a în Rusia.

Trăsături ale curentului. Reprezentanți

Iluminismul continuă reperele culturale ale umanismului, fiind o prelungire logică a acestuia, într-o altă perioadă, cu alte date istorice, fără să mai aibă caracterul elitist al acestuia, deschizându-se maselor largi. Iluminismul contestă ordinea feudală, exprimând idealul burghez al maselor la autodeterminare, contestând conducerea realizată de un număr mic de nobili, monarhi sau clerici. Sunt câteva instituții împotriva cărora iluminiștii se revoltă:

a. Absolutismul monarhic presupune puteri depline ale regelui, acesta e considerat drept reprezentantul divinității, are puteri legislative, executive și juridice și se bazează pe succesiunea ereditară – este ceea ce contestă iluminiștii, mișcarea având caracter antimonarhic.

b. Injustiția socială e cauzată de proporțiile celor trei clase care compun societatea franceză – nobilii, care nu depășeau 300 000, și clerul, care nu trecea de 150 000, aceste clase fiind cele care aveau toate privilegiile, și oamenii obișnuiți: meșteșugari, burghezi, țărani, intelectuali, indiferent de avere, care nu aveau niciun drept, și ajungeau la 24 de milioane.

c. Poziția dominantă a clerului provenea din faptul că deținea o putere de care trebuia să țină cont și regele, concentra proprietăți și averi extinse, nu plătea impozit și percepea propriile taxe. Această situație presupunea o viață luxoasă, departe de virtuțile propovăduite de Evanghelie.

Scanned with OKEN Scanner

Catolicismul era religie de stat și contestatarii lui sunt, fie exilați, fie uciși.

d. Cenzura politică și religioasă duce la interzicerea unor opere iluministe precum *Enciclopedia*, interzisă în 1751, ai cărei autori sunt închiși – Diderot – sau exilați – Voltaire. De asemenea, li se interzice publicarea operei în propria țară – Montesquieu publică *Scrisori persane* în exil, la Amsterdam.

Idealurile iluministe îmbracă trei aspecte – idealul politic îl reprezintă monarhul luminat, preocupat de reforme și de ridicarea maselor prin cultură, idealul social îl reprezintă contractul social formulat de Jean-Jacques Rousseau, stipulând egalitatea oamenilor prin naștere și pactul cu societatea ce trebuie să le ofere condiții egale și idealul pedagogic reprezentat de educația naturală, ce ține cont de trup și de suflet, în egală măsură.

Reprezentanți: în Franța Montesquieu, Denis Diderot, Voltaire, în Anglia Daniel Defoe, Jonathan Swift, în Germania Lessing, Goethe.

Iluminismul românesc poartă denumirea de Școala Ardeleană, manifestându-se în Transilvania, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Este vorba de o mișcare culturală cu un pronunțat caracter național, care încearcă să obțină drepturile românilor și recunoașterea lor ca națiune în Transilvania, ce făcea parte din Imperiul Habsburgic. Iluminiștii români susțin originea latină a limbii și a poporului român, fiind interesați de redeșteptarea conștiinței naționale în plan politic, social și economic. Ei redactează două memorii – *Supplex Libellus Valachorum* – adresate împăratului Leopold al II-lea, în care cer recunoașterea românilor ca *natio* – „națiune". Reprezentanți: Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Ioan Budai-Deleanu.

ROMANTISMUL
– Prezentare generală –

Romantismul este un curent cultural și literar ce acoperă o vastă ideologie literară și culturală, care se manifestă pregnant în prima parte a secolului al XIX-lea, întâi în Germania și Anglia, apoi se extinde în Franța și restul Europei, ba chiar traversează oceanul. Romantismul este anticipat de *preromantism*, un curent literar care se va opune

Scanned with OKEN Scanner

clasicismului şi spiritului acestuia raţional şi echilibrat, susţinând afectivitatea, la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Mişcarea *Sturm und Drang* („furtună şi avânt") care apare în Germania este considerată preromantică, susţinând primatul sensibilităţii şi al originalităţii, iar ca figură centrală avându-l pe titanul Prometeu, ca simbol al libertăţii spiritului. Tot preromantici sunt şi poeţii James Thomson – cu poezii pe tema naturii – sau James Macpherson – care explorează miturile celtice – sau scriitorii francezi François Volney – autorul unor meditaţii pe tema trecerii timpului, având ruinele ca punct de plecare sau Jean-Jacques Rousseau, autorul romanului epistolar *Julie* sau *Noua Eloiză*.

Romantismul are două perioade, două vârste, cu centre diferite de difuziune. Prima etapă, *high romanticism* – romantismul înalt –, se manifestă în Anglia şi Germania, la începutul secolului al XIX-lea, prin operele unor poeţi precum Byron, Shelly, Wiliam Blake sau John Keats (Anglia) şi Novalis, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine (Germania). Lor li se adaugă în Franţa Victor Hugo, Chateaubriand, Alphons de Lamartine, Alfred de Musset, în Italia Giacomo Leopardi şi în Rusia Aleksandr Segheevici Puşkin şi Mihail Lermontov. Trăsăturile literare ale acestui romantism se centrau pe reacţia anticlasicistă, primatul sentimentelor, afirmarea individualităţii, respingerea regulilor şi a convenţiilor clasice, libertatea creaţiei şi a imaginaţiei, evadarea din realitate în vis sau reverie, fascinaţia misterului, exotismul, nocturnul, cultul antitezelor, interesul pentru istorie, folclor şi mitologie, amestecul de genuri şi specii. Speciile romantice sunt meditaţia, elegia, romanţa – din genul liric – şi legenda, balada, poemul eroic, nuvela şi romanul – din genul epic.

A doua etapă este un romantism de tip *Biedermeier*, mai temperat în principii, cu note intimiste şi acceptări ale unor elemente clasice, ce se manifestă spre sfârşitul secolului al XIX-lea. Sunt favorizate apariţiile confesiunilor, memoriilor, jurnalelor intime şi autobiografiilor, ca forme ale manifestării individualităţii.

Programul estetic al romantismului este considerată prefaţa dramei *Cromwell*, de Victor Hugo. La noi, romantismul şi clasicismul coexistă, cultura noastră fiind în epoca respectivă, într-un accentuat proces de arderea etapelor. Romantismul românesc va veni prin influenţa literaturii franceze, odată cu generaţia paşoptistă, dar fără caracterul anticlasicist pe care-l avea în Franţa. Programul estetic al romantismului românesc este articolul introductiv scris de Mihail Kogălniceanu în

Scanned with OKEN Scanner

1840 – „Introducție la Dacia literară". Reprezentanții romantismului la noi sunt pașoptiștii: Grigore Alexandrescu, autor al unor meditații pe teme istorice ca *Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunii. La Tismana*, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade-Rădulescu, autor al baladei *Sburătorul*, Costache Negruzzi, creatorul nuvelei istorice cu *Alexandru Lăpușneanul*, dar și autori ca Bogdan Petriceicu-Hasdeu care scrie drama romantică *Răzvan și Vidra*, sau Vasile Alecsandri, autorul dramei *Despot-Vodă* și al volumelor *Legende, Doine și lăcrămioare*. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea li se va adăuga Mihai Eminescu, poetul a cărui operă este cea mai înaltă reprezentare a romantismului la noi în literatură, considerat ultimul mare poet romantic european.

DACIA LITERARĂ

Prima jumătate a secolului al XIX-lea este marcată de schimbări majore în plan economic, politic și socio-cultural, premergătoare evenimentelor revoluționare de la 1848 din Transilvania, Țara Românească și Moldova, anunțând Unirea din 1859. Este perioada înființării școlilor cu limbă de predare română, a constituirii societăților literare, a apariției gazetelor românești, a traducerilor din literatura universală. Se plănuia chiar înființarea unei academii. Reprezentanții acestei epoci, cunoscută sub numele „pașoptism", erau scriitori, revoluționari, profesori, editori de ziare, directori de teatru, filologi, traducători ai clasicilor literaturii universale, schițând astfel un mediu stimulator, propice formării și dezvoltării culturii române originale, cu specific autohton. Sub aceste auspicii progresiste, apare la Iași, la începutul anului 1840, o revistă adresată tuturor românilor care sugera acest fapt încă din titlu, un simbol al unirii tuturor principatelor române. Este vorba despre *Dacia literară*, publicație reprezentativă pentru proiectele literare ale generației pașoptiste. Revista a apărut în trei numere duble în anul 1840 (primul număr, pe ianuarie-februarie, a fost publicat în 19 martie), fiind interzisă prin hotărâre domnească în august 1840.

Deși nu este prima revistă din epocă, *Dacia literară* are cel mai mare impact, prin stimularea renașterii naționale și spirituale, impunerea unei conștiințe civice și patriotice, deschiderea către valorile literare și culturale românești. Spre deosebire de revistele anterioare

Scanned with OKEN Scanner

(*Curierul românesc* al lui Ion Heliade Rădulescu sau *Albina românească* scoasă de Gheorghe Asachi), *Dacia literară* se îndreaptă cu precădere spre fundamentarea unei literaturi naţionale, prin susţinerea creaţiilor originale şi prin adoptarea unui spirit critic obiectiv. De altfel, în *Introducţie*, articolul-program apărut în primul număr, Mihail Kogălniceanu, mentorul acestei reviste şi al grupului de intelectuali afiliaţi, menţionează printre defectele publicaţiilor anterioare caracterul prea local şi tendinţele politice.

În intenţia lui Kogălniceanu, revista urma să devină „un repertoriu general al literaturii româneşti", „în carele, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său." (I. Hangiu, *Reviste şi curente în evoluţia literaturii române*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1978, p. 45-46). Aşadar, publicaţia urma să fie o revistă specializată în literatură, având caracter naţional, iar selecţia colaboratorilor să fie făcută pe criteriul calităţii. Kogălniceanu teoretizează specificul naţional, opunându-se maniei imitaţiilor şi traducerilor mediocre ce „omoară în noi duhul naţional" şi devine „ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi".

Programul revistei, formulat în articolul *Introducţie* al lui Mihail Kogălniceanu constituie şi manifestul romantismului românesc, deşi în perioada paşoptistă vor coexista clasicismul, preromantismul şi realismul. Principiile estetice sintetizate aici urmăreau:

✓ unificarea eforturilor scriitoriceşti pentru ca „românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi", prin editarea unei culegeri în care să fie prezenţi creatori din toate zonele istorice;

✓ impunerea unui spirit critic obiectiv: „critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana";

✓ realizarea unei literaturi originale, posibile prin valorificarea artistică a realităţilor româneşti: istoria naţională („istoria noastră are destule fapte istorice"), natura, folclorul („frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi poetice pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris"). Acest fapt presupune respingerea imitaţiilor şi a traducerilor mediocre, stricătoare de limbă.

Revista a avut un rol important şi în cultivarea limbii, opunându-se tendinţelor de purificare a limbii prin eliminarea termenilor slavoni sau de alte origini. Paşoptiştii erau adepţii principiului fonetic şi ortografic şi susţinători ai împrumuturilor neologice numai în situaţii necesare

Scanned with OKEN Scanner

care sa fie, totuşi, adaptate specificului limbii române. Contribuţia decisivă la dezvoltarea limbii literare a adus-o literatura paşoptistă care a valorificat resursele limbii populare şi a creat o limbă armonioasă, ignorând influenţele greco-turceşti din epocă.

Ideile promovate de revista *Dacia literară* vor ajuta la dezvoltarea literaturii române în perioada următoare pentru că ele corespundeau unor necesităţi reale ale procesului de maturizare culturală şi literară de la mijlocul secolului al XIX-lea. Ele nu au fost „inventate" de Mihail Kogălniceanu, ci existau în gândirea tuturor paşoptiştilor.

Toţi scriitorii importanţi ai perioadei au fost atraşi de ideile afirmate în această revistă şi în paginile ei au apărut câteva dintre creaţiile reprezentative pentru perioada paşoptistă: *Anul 1840*, de Grigore Alexandrescu, *Alexandru Lăpuşneanul*, de Constantin Negruzzi, nuvela *Buchetiera de la Florenţa*, de Vasile Alecsandri.

Temele sugerate de Kogălniceanu vor fi reluate într-o diversitate de genuri şi specii: evocarea istoriei se regăseşte la Grigore Alexandrescu (*Umbra lui Mircea. La Cozia*), Alecu Russo (*Cântarea României*), Dimitrie Bolintineanu (*Muma lui Ştefan cel Mare*). C. Negruzzi (*Sobieski şi românii, Alexandru Lăpuşneanul*), Nicolae Bălcescu (*Românii supt Mihai Voievod-Viteazul*), iar mai târziu, la Al. Odobescu (*Mihnea Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna*), B.P. Hasdeu (*Răzvan şi Vidra, Ion Vodă ce Cumplit – biografie*), G. Asachi (*Petru Rareş*), Vasile Alecsandri (*Despot-Vodă*). Istoria contemporană este abordată în cheie polemică, mai ales în fabulele şi satirele lui Grigore Alexandrescu.

Poezia populară va stârni imaginaţia unor scriitori precum M. Kogălniceanu, G. Bariţiu, C. Negruzzi, V. Alecsandri, cel din urmă fiind şi iniţiatorul speciei pastel în care tema naturii devine predilectă.

Astfel, prin filieră romantică, se redescoperă rădăcinile culturale ale românilor, se trezeşte conştiinţa naţională şi se fundamentează principiile estetice care vor constitui modele pentru literatura de mai târziu.

JUNIMEA şi CONVORBIRI LITERARE

Societatea culturală *Junimea* a fost înfiinţată la Iaşi în iarna anului 1863 şi primăvara anului 1864, având drept membrii fondatori pe Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Petre P. Carp, Theodor Rosetti, Vasile

Scanned with OKEN Scanner

Pogor, tineri cărturari instruiți în străinătate și decișii să realizeze o schimbare în cultura română. Grupul junimist se detașează de generația anterioară, a pașoptiștilor, prin intenția de reorientare și, astfel, refondare a culturii române. Preocupările lor se îndreaptă către probleme de limbă română, istorie, drept, folclor, cultură și civilizație națională, însă rolul *Junimii* de îndrumător al societății românești a vremii se manifestă mai ales în literatură. Dacă pașoptismul reprezenta momentul de început în cultura română, junimismul poate fi considerat momentul maturității critice, marcând perioada cunoscută sub numele de *Epoca marilor clasici*.

Prin programele sale, *Junimea* orientează literatura spre specificul național, educă gustul publicului și militează pentru regenerarea spiritului public, pledează pentru valoare, se opune imposturii, mediocrității (combate *formele fără fond*), unifică limba română literară, promovează specificitatea esteticului, sprijină tinerii scriitori.

Mentorul *Junimii* este Titu Maiorescu, cel care îi delimitează atitudinea și-i consolidează principiile în câteva articole, publicate în revista societății, *Convorbiri literare*, apărută în 1867 și condusă de Iacob Negruzzi.

În evoluția *Junimii* (și, implicit, a revistei aferente) se disting trei etape:

- prima este cuprinsă între 1863 și 1874: are loc o cristalizare a principiilor și a ideologiei;
- a doua, între 1874 și 1885: este cea mai importantă pentru că se impune direcția nouă în cultură și în literatură, promovându-se scriitori de mare valoare precum M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale, I. Slavici;
- a treia, după 1885 (când revista *Convorbiri literare* se mută la București) până în 1944: deși este în continuare sprijinită de oameni de valoare, își pierde din influență, publicând mai ales studii cu caracter strict științific (filosofie, istorie, drept, filologie).

Revista *Convorbiri literare* promovează criteriul valorii estetice (reflectând preocupările culturale și literare ale junimiștilor), fiind interesată de evoluția poeziei și grupând în jurul ei cei mai importanți scriitori ai epocii (M. Eminescu, I. Creangă, I.L. Caragiale, I. Slavici, D. Zamfirescu, Al. Vlahuță, P. Cernea), dar și istorici (Al. D. Xenopol), filosofi (Vasile Conta), lingviști (Al. Lambrior), memorialiști (G. Pană).

Scanned with OKEN Scanner

TITU MAIORESCU

Mentorul *Junimii*, om politic și deschizător de drumuri, Titu Maiorescu își desfășoară activitatea în aproape toate domeniile culturii noastre. Școala literară condusă de el reprezintă un moment important în dezvoltarea literaturii române pentru că prin ea se impune spiritul critic și ea este prima școală literară care face o selecție a valorilor.

Titu Maiorescu își exprimă principiile în câteva studii fundamentale, publicate în *Convorbiri literare*: *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868), *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872), *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1885), *Poeți și critici* (1886), *Eminescu și poeziile lui* (1889). El depășește critica normativă (ce avea rolul de a promova criteriile care să facă posibilă o selecție a valorilor, dar se baza numai pe teoretizare și pe stabilirea principiilor), inaugurând critica aplicată. Mai mult, prin *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* și *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, el fundamentează critica estetică.

În articole precum *Beția de cuvinte*, *Despre scrierea limbei române*, *Rapoarte cetite în Academia Română asupra modificărilor ortografiei*, Titu Maiorescu pledează pentru adoptarea principiului fonetic în scriere și combaterea principiului etimologic (el critică tendința latiniștilor de a deforma limba). Propune, de asemenea, înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin și sugerează evitarea excesului de neologisme.

O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867

În acest studiu, scris în vederea alcătuirii unei antologii de poezie contemporană, se conturează câteva principii estetice necesare înțelegerii poeziei în general (acest studiu face parte din seria articolelor care fundamentează la noi critica estetică).

Influențat de estetica germană (Hegel, Kant), criticul consideră că în analizarea unei opere literare trebuie avute în vedere câteva principii pe care le prezintă în cele două părți ale articolului.

În prima parte – „Condițiunea materială a poeziei" – definește arta și poezia raportându-le la știință: domeniul artei este frumosul, al științei este adevărul („cea dintâi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă"). Așadar, materialul poeziei trebuie să fie constituit din imaginile sensibile sugerate de cuvinte în

Scanned with OKEN Scanner

mintea cititorului. Pentru a se ajunge la aceste imagini artistice, poetul trebuie să depăşească banalul şi abstracţiunea cuvântului, fapt posibil prin utilizarea diverselor procedee stilistice: epitetul ornant, personificarea, comparaţia, metafora, tropul în general. Maiorescu îşi sfătuieşte, totuşi, contemporanii să se ferească de figurile prea des utilizate şi intrate în limba comună (devenite clişee). Criticul remarcă şi faptul că subiectul poeziilor – impresiile lirice, pasiunile, frumuseţile naturii – sunt vechi de când lumea, însă nouă poate fi viziunea asupra lor şi „încorporarea lor în artă". Pentru ca imaginile sugerate de poezie să fie originale, poetul trebuie să stabilească „un raport până atunci necunoscut între lumea intelectuală şi cea materială", descoperind astfel „o nouă armonie a naturii".

În a doua parte a articolului – „Condiţiunea ideală a poeziei" – consideră că tema sau ideea poeziei trebuie să fie întotdeauna un sentiment sau o pasiune şi nu „o cugetare exclusiv intelectuală" sau care ţine de tărâmul ştiinţific. În descendenţa esteticii germane, poezia i se pare un produs de lux, o nobilă inutilitate, fără finalitate practică, şi de aceea este împotriva poeziei patriotice. El stabileşte o anume structurare a operei, care trebuie să corespundă manifestării sentimentului şi, prin urmare, să respecte trei caracteristici ale afectelor: „repejunea" (viteza) ideilor, exagerarea perspectivei şi o creştere gradată a intensităţii sentimentelor spre deznodământ.

Referindu-se la prima caracteristică, Maiorescu este iritat de insistenţa poeţilor de a repeta aceeaşi idee cu alte cuvinte, considerând că textul poetic ar trebui să fie dens la nivelul semnificaţiilor. Pentru respectarea celei de-a doua caracteristici, el propune utilizarea contrastului şi se declară împotriva folosirii în exces a diminutivelor (care au tocmai efectul invers celui dorit). În aceeaşi ordine de idei, alegerea obiectului poeziei trebuie să se distingă de obişnuit şi comun. Respectarea celei de-a treia caracteristici este necesară pentru a da naştere tensiunii poetice şi pentru a ţine trează atenţia cititorului.

În contra direcţiei de astăzi în cultura română (1868)

Având o tentă polemică, articolul precizează în linii mari poziţia *Junimii* în privinţa civilizaţiei române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi are un scop pedagogic. Titu Maiorescu dezvoltă aici cunoscuta teorie a formelor fără fond (reluată şi infirmată mai târziu de E. Lovinescu) prin care se caracteriza societatea românească. El constată

Scanned with OKEN Scanner

că din cauza „spoielii de civilizație", aceasta nu poate evolua în spiritul adevărului. Sedusă de „lustrul dinafară", societatea românească a împrumutat forme, instituții ale civilizației occidentale, cum ar fi presa politică și literară, academia, conservatorul, democrația parlamentară, școala, ateneul etc. fără a avea fundamentul necesar, fără a avea tradiția care să le garanteze autenticitatea. În sprijinul aceleiași idei, el respinge exagerările latiniștilor (puriștilor) care deformau și falsificau limba și istoria națională și impune necesitatea refuzului mediocrității culturale.

Studiul subliniază nevoia organizării culturii române și vorbește în final despre importanța acesteia în istoria unui popor, afirmând că dezvoltarea ei nu se poate produce în contextul unei culturi false și că „în lupta între civilizația adevărată și o națiune rezistentă, se nimicește națiunea, dar niciodată adevărul".

Direcția nouă în poezia și proza română (1872)

Studiul se dorește a fi o analiză a noului val de scriitori, pe care Maiorescu dorește să-i îndrume în spiritul literaturii autentice.

Deși personalitate a pașoptismului, Vasile Alecsandri este așezat în fruntea noii direcții, pe care o conduce spiritual, căci pastelurile (apreciate de Maiorescu) sunt „însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a naturei, scrise într-o limbă așa de frumoasă încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturei române îndeobște".

În aceeași notă prezintă și noua direcție literară, care, spre deosebire de vechea literatură, se caracterizează prin „simțământ natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor (...) civilizației apusene (...), prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național".

Surprinzătoare este intuiția maioresciană care îl așază pe Eminescu imediat după Alecsandri ca reprezentant al direcției noi, deși la acea dată Eminescu publicase doar câteva poezii. Portretul făcut poetului surprinde talentul neobișnuit și spiritul romantic: „Cu totul deosebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate (...), în fine, poet în toată puterea cuvântului (...)". Criticul apreciază în mod deosebit farmecul și „precizia limbajului", precum și „ușurința versificării", viziunea înaltă și înțelegerea artei antice.

Studiul prezintă și alți poeți minori, iar în a doua parte realizează o analiză a prozei (reprezentată de Odobescu, Slavici, Iacob Negruzzi ș.a.).

Scanned with OKEN Scanner

Comediile d-lui I.L. Caragiale (1885)

Articolul a fost scris cu scopul de a-l apăra pe Caragiale de acuzaţiile de partizanat politic, imoralitate şi trivialitate. În 1885 se jucase pe scenă comedia „D-ale carnavalului", iar presa vremii respinsese piesa considerând că îşi bate joc de „anumite apucături ale partidului liberal". Confirmând teoria formelor fără fond, Maiorescu susţine că dramaturgul urmărea să descrie o frescă a societăţii contemporane şi că tipurile umane prezentate sunt autentice, constituind expresiile artistice ale vieţii sociale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Caragiale nu poate fi acuzat de partizanat politic pentru că piesele lui respectă adevărul vieţii, al unei societăţi şi dramaturgul ar fi folosit aceeaşi satiră în prezentarea oricărui alt fenomen: „acelaşi Caragiale care astăzi îşi bate joc de fraza demagogică, şi-ar fi bătut joc ieri de işlic şi tombateră."

Răspunzând acuzaţiei de imoralitate, Titu Maiorescu defineşte morala în artă, spunând că arta nu are finalitate practică (idee preluată din estetica germană şi dezvoltată în studiul „O cercetare critică..."[5]) şi nu îşi propune să facă în mod explicit morală.

Recurgând la modele celebre – *Othello, Hamlet* de Shakespeare sau *Mizantropul* de Molière –, criticul demonstrează că arta nu poate propune reguli sau impune norme de conduită, iar garanţia moralităţii unei opere de artă este chiar valoarea ei artistică.

Ideea de trivialitate în artă este strâns legată de cea de moralitate, fiind sinonimă cu falsitatea, nonvaloarea, lipsa talentului: „o împărătească cu expresii academice, manierate, după gustul trecător al unui public trecător, poate să fie în adevăr trivială, pe când soţia cherestegiului Dumitrache nu este".

Poeţi şi critici (1886)

Studiul, cu un caracter polemic, are ca punct de plecare articolele tinerilor B. Şt. Delavrancea şi Al. Vlahuţă, care, făcând o comparaţie între Eminescu şi Alecsandri, îl desconsideră pe cel din urmă din cauza simplităţii ideilor.

Replica lui Maiorescu este pe cât de diplomată, pe atât de subtilă, făcând în acelaşi timp şi o analiză a diferenţelor dintre un poet şi un critic (în concepţia lui, cele două atribute se exclud reciproc). A face o comparaţie între Eminescu şi Alecsandri i se pare o asociere la fel de nefericită ca şi o comparaţie între Leopardi, care a scris numai 35 de poezii, şi Victor Hugo, de la care au rămas drame, romane şi sute

Scanned with OKEN Scanner

de poezii. Cei doi poeți trebuie judecați după alte criterii. Alecsandri a fost un deschizător de drumuri în lirica erotică, în poezia descriptivă (pasteluri), în poezia patriotică, în teatru, valorificând și creația populară în literatura cultă. El trebuie înțeles și valoarea lui stă în totalitatea acțiunilor sale literare. În schimb, cele 70 de poezii ale lui Eminescu trebuie apreciate „în adânca lor melancolie și în amărăciunea lor satirică."

Eminescu și poeziile lui (1889)

Articolul completează portretul lui Eminescu început în „Direcția nouă..." și este primul studiu important dedicat poetului după moartea sa.

În prima parte se conturează personalitatea eminesciană (rezultatul „geniului său înnăscut"), prin informații biografice sumare. Maiorescu amintește „covârșitoarea inteligență" și memoria care l-au ajutat să-și formeze o cultură „la nivelul culturii europene". Conform criticului, coordonata esențială a personalității sale este seninătatea abstractă, lumea în care trăiește poetul fiind o lume a ideilor generale.

A doua parte a studiului prezintă poezia eminesciană pe care o consideră expresia cea mai înaltă a literaturii române de până atunci. Bogăția de idei se sprijină pe cultura neobișnuit de variată (literatură antică și modernă, filosofie, religie creștină și orientală, istorie română și universală) și este completată de perfecțiunea formală a poeziilor.

Limbajul eminescian caracterizat prin muzicalitate are ca punct de plecare armonia poeziei populare și limba vechilor cronici.

Titu Maiorescu remarcă trei tipuri noi de rimă: o rimă în care apare numele propriu (*mila-Dalila, Mușatini-datini, scripet-Egipet*), o altă rimă surprinzătoare în care intră un cuvânt din limbajul comun (*brat-nesat, înalte-încalte*) sau o rimă în care este prezent un cuvânt cu cratimă (*luminându-l-gândul, recunoască-l-dascăl*).

Concluzia textului este formulată pe un ton profetic: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești."

Scanned with OKEN Scanner

PERIOADA INTERBELICĂ

MODERNISMUL ŞI TRADIŢIONALISMUL. AVANGARDA

Extrem de fertilă din punct de vedere literar şi cultural, perioada interbelică aprinde disputa în jurul tradiţiei şi a conceptului de specific naţional (ideea este reluată mai ales după Unirea din 1918), susţinute de mişcarea tradiţională, care se defineşte prin opoziţie cu spiritul novator reprezentat de modernismul impus şi susţinut de criticul E. Lovinescu şi de revista şi cenaclul *Sburătorul*. Paralel cu modernismul şi tradiţionalismul, continuă în epocă simbolismul (mai ales prin George Bacovia) şi avangarda.

MODERNISMUL

În sens general, modernismul este o mişcare largă de inovare a artelor care apare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi se prelungeşte până la începutul secolului la XX-lea. La noi, precursorul este Macedonski, dar ca în orice epocă literară din istoria literaturii române, exista în momentul apariţiei modernismului (prin forma simbolismului) un amalgam de curente (romantism, parnasianism, clasicism). În sens restrâns, modernismul se manifestă în perioada interbelică şi este susţinut de revista şi cenaclul *Sburătorul* al căror mentor era E. Lovinescu

Revista *Sburătorul* a apărut la Bucureşti, în 1919 (fără a avea o existenţă lungă sau constantă – 1919-1922, 1926-1927) şi realizează o disociere între estetic şi etnic – etic, fiind în antiteză cu ideologia revistei *Gândirea*, care manifesta accente antioccidentale, anti-civilizaţie, insistând pe ideea misticismului neamului. Prin opoziţie, *Sburătorul* susţine relaţiile literaturii române cu alte literaturi occidentale, pentru că, spune E. Lovinescu, literatura şi cultura noastră erau închise, fără posibilitatea comunicării în afară. Criticul militează, astfel, pentru o cultură deschisă, susţinând circulaţia motivelor dintr-un spaţiu în altul, adică ideea de împrumut, imitaţie. În domeniul poeziei, revista *Sburătorul* susţine depăşirea lirismului subiectiv şi dezvoltarea unei lirici de „notaţie“ sau „de atmosferă“.

Modernismul teoretic al lui E. Lovinescu trebuie diferenţiat de modernismul avangardei, cel experimental, manifestat în mişcările de

Scanned with OKEN Scanner

frondă – dadaism, constructivism, suprarealism, integralism etc. Cele trei teorii esențiale ale criticii și esteticii lovinesciene sunt *sincronismul, mutația valorilor estetice* și *autonomia esteticului.*

Sincronismul este o teorie expusă de E. Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925); *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929) și are la bază teoria imitației, dezvoltată de sociologul francez Gabriel Tarde care spune că orice cultură (inclusiv literatură), civilizație se pot dezvolta prin imitație. Progresul favorizează interdependența culturilor și crearea unui spirit al veacului (saeculum): „Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare între dânsele printr-o interdependență materială și morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un saeculum, adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții omenirii." Teoria imitației susține tocmai preluarea spiritului veacului din culturile avansate de către cele slab dezvoltate, urmând ca formele preluate să fie prelucrate pe teren și cu material autohton. Principiul sincronismului (opus teoriei formelor fără fond a lui Titu Maiorescu) înseamnă, deci, acceptarea schimbului de valori, a elementelor care conferă noutate și modernitate fenomenului literar, până la punerea de acord între cultura noastră și culturile avansate.

Lovinescu propune desprinderea de tradiționalism a literaturii noastre și înscrierea ei în modernitate, prin preluarea celor mai noi forme promovate de literatura europeană. Pentru a ajunge la modernizarea literaturii noastre se cere o *mutație a valorilor estetice*, cu trecerea către inspirația urbană și psihologică, cultivarea prozei obiective, liricizarea poeziei, exploatarea romanului analitic. Teoria mutației estetice este una a receptării: cel care citește nu o poate face decât cu ochii veacului în care trăiește, pentru că esteticul este variabil, mutabil în timp, iar canoanele se schimbă.

Conceptul de *autonomie a esteticului*, fundamentat de Titu Maiorescu în articolul *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, subliniază necesitatea disocierii esteticului de alte categorii. Morala artei nu trebuie confundată cu morala vieții, ci este chiar estetica ei („artă pentru artă"). E. Lovinescu observă o invazie a etnicului, criticând literatura susținută de *Sămănătorul* ori *Gândirea*, și reactualizează ideea autonomiei, punând problema sensului valorii.

El îi va susține, între alții, pe Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu.

Scanned with OKEN Scanner

TRADIȚIONALISMUL

De la sfârșitul secolului al XIX-lea și până în perioada interbelică, tradiționalismul a reprezentat acea tendință excesivă spre valorile spirituale și naționale consacrate, opunându-se modernismului și ideii de civilizație. Tradiționalismul nu este sinonim cu tradiția, ci implică o raportare la aceasta, ca o tentativă de recuperare și de valorificare a ei, în încercarea de a se apăra de spiritul agitat și alienant impus de modernism. Principalele direcții tradiționaliste au fost *sămănătorismul, poporanismul* (orientări manifestate la începutul secolului al XX-lea) și *gândirismul* (adevărata direcție tradiționalistă din perioada interbelică).

a) *Sămănătorismul* este o orientare literară care își are punctul de plecare în programul revistei *Sămănătorul*, apărută la București între 1901 și 1910 și condusă inițial de Vlahuță și Coșbuc, apoi de Iorga (1903-1906). Ostil modernismului, promovează o literatură națională; este preferat romantismul idilic, patriarhal, sfătos și moralist.

Trăsături: paseismul (tendință de întoarcere spre trecut, regretul pentru risipirea locurilor de altădată, condamnarea prezentului), idilizarea vieții satului românesc patriarhal, sentimentul dezrădăcinării (sat vs. oraș), interes pentru viața țărănimii, pentru creația populară și pentru natură, orientarea spre marile valori ale spiritualității românești.

Reprezentanți: Coșbuc (parțial), Vlahuță (parțial), N. Iorga, Șt. O. Iosif, Emil Gârleanu, Duiliu Zamfirescu (parțial; și realist), O. Goga (parțial).

b) *Poporanismul* este o orientare literară caracterizată prin simpatie față de popor, țăranii fiind considerați temelia societății viitoare. Garabet Ibrăileanu este cel care formulează doctrina prin revista *Viața românească* (1906-1916), pe ideea specificului național. Dacă sămănănătoriștii idealizau viața satului, propunând-o drept model, poporaniștii cred că starea de lucruri poate fi îndreptată prin cultură, prin luminarea poporului; datoria intelectualilor față de popor este tema principală a mișcării.

Poporanismul este și o mișcare politico-ideologică; are deci mai multe aspecte: cultural, politic, literar.

Trăsături: simpatie față de țărănime, ostilitate față de idilism, atitudine realist – critică; idealul luminării poporului.

Reprezentanți: Garabet Ibrăileanu, C. Stere, J. Bart, Spiridon Popescu, Calistrat Hogaș (parțial), Mihail Sadoveanu (parțial).

Scanned with OKEN Scanner

c) *Gândirismul* este un curent mai mult ideologic și mai puțin estetic, promovat de revista *Gândirea* (1921, Cluj), al cărei mentor era Nichifor Crainic. Revista susține specificul național definit prin ortodoxism, insistând pe ideea mistică a neamului și având un pronunțat caracter antioccidental: „Cum noi ne aflăm, geografic, în Orient, și cum prin religiunea ortodoxă deținem adevărul lumii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înșine, spre ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit. Moștenim un pământ răsăritean, moștenim părinți creștini, – soarta noastră se cuprinde în aceste date geo-antropologice. O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru; nihilismul europenizant înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare. Ceea ce înseamnă negarea principală a unei culturi românești, negația unui destin propriu românesc și acceptarea unui destin de popor născut mort." (Nichifor Crainic, *Sensul tradiției*, 1929.)

Reprezentanți: Demostene Botez, Aron Cotruș, Lucian Blaga, Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu ș. a.

AVANGARDA

Este o direcție complexă manifestată mai ales în primele decenii ale secolului al XX-lea și caracterizată prin spiritul de frondă, prin negarea violentă a formelor de artă consacrate, prin proclamarea ostentativă a noului. Termenul este oarecum sinonim cu *modernismul* în variantele extreme ale acestuia: futurism, expresionism, dadaism, cubism, integralism, suprarealism etc. Mișcările de avangardă ilustrează o stare de criză prin acte anarhice și revolte spectaculoase. Manifestele-program sunt adesea mai interesante și mai importante prin efectele lor decât operele propriu-zise.

Se caracterizează prin: acțiune de șoc, frenetică, anarhică, îndrăzneț-inovatoare; avangarda are funcție regeneratoare și deschizătoare de drum.

În literatura română se poate vorbi de un avangardism activ mai ales între anii 1923 și 1932, prin intermediul unor reviste precum: *Punct, Contimporanul, Integral, unu, Urmuz, Alge*.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul Urmuz (Demetru Demetrescu-Buzău) este precursor al avangardei prin prozele sale insolite, unice, care anunță absurdul suprarealist. Alți reprezentanți: Ilarie Voronca, Victor Brauner, Geo Bogza, Saşa Pană, Ion Vinea, B. Fundoianu, Gherasim Luca, Tristan Tzara ş. a.

Scanned with OKEN Scanner

ESEURI-SINTEZĂ

ROMANUL MODERN

Cea mai citită specie actuală, romanul are o istorie îndelungată, însă popularitatea şi-a câştigat-o abia în secolul al XIX-lea, prin contribuţia lui H. de Balzac, pentru că până în acea epocă era considerat literatură de divertisment. Originile speciei se regăsesc în operele parabolice ale autorilor din Antichitate (Petronius, Apuleius); mai mult, în opinia unor teoreticieni, la baza romanului ar sta chiar epopeile lumii antice – *Iliada* şi *Odiseea*, de Homer, *Eneida*, de Virgiliu. Primul roman european (în sensul modern al cuvântului) este *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Apoi, odată cu secolul al XIX-lea şi secolul al XX-lea, romanul se dezvoltă foarte mult datorită unor scriitori precum Tolstoi, Dickens, Dostoievski, Flaubert, Stendhal, Dumas, Gide, Proust, Th. Mann, V. Woolf, W. Faulkner, S. Bellow etc.

Ca specie literară, romanul nu şi-a găsit încă o definiţie totală, datorită complexităţii sale (în plus, pentru fiecare trăsătură există şi excepţii; vezi, de pildă, antiromanul *Pâlnia şi Stamate*, de dimensiuni liliputane). În general, se defineşte drept specie a genului epic, în proză, de mare întindere, având mai multe fire epice, o intrigă complicată şi un număr mare de personaje. Romanul cunoaşte o tipologie extrem de diversificată: de pildă, în funcţie de componenta temporală, romanul poate fi istoric, contemporan sau de anticipaţie; după locul acţiunii, poate fi roman citadin, rural, al provinciei, exotic; după curentul estetic, poate fi roman clasic, baroc, romantic, realist, modern, postmodern ş.a.m.d.

Încercări de clasificare a romanului a realizat şi critica românească. Astfel, Garabet Ibrăileanu împarte romanele (în eseul *Creaţie şi analiză* – 1926) în roman de creaţie (în care personajele şi acţiunea sunt văzute din exterior) şi roman de analiză (unde sunt urmărite mişcările

Scanned with OKEN Scanner

interioare ale personajelor). Un critic modern, Nicolae Manolescu, adoptă termeni din arhitectură (în eseul *Arca lui Noe*) pentru a împărți romanul în doric (cuprinde romanele ce se doresc a fi o oglindă a realității, cu personaje-tipuri și cu narator omniscient), ionic (caracterizat prin psihologism și analiză, cu nararea la persoana I, cu personaje-narator, relativizarea imaginii, trăirea subiectivă și autentică) și corintic (include romanele simbolice, mitice, parabolice, postmoderne etc.).

Romanul românesc își află originea în romantismul pașoptist (*Manoil* și *Elena*, de Dimitrie Bolintineanu, sau încercarea de roman *Tainele inimei*, de Mihail Kogălniceanu), însă primul roman românesc valoros este *Ciocoii vechi și noi*, de Nicolae Filimon (o parte a criticii consideră că primul roman ar fi parabola lui Dimitrie Cantemir – *Istoria ieroglifică*). Alte romane importante ale secolului al XIX-lea sunt: *Mara*, de Ioan Slavici și Ciclul *Comăneștenilor*, de Duiliu Zamfirescu.

Perioada interbelică aduce cu sine nu numai înflorirea social-economică a României, ci și dezvoltarea culturii și, implicit, a literaturii. Cele două mari direcții pe care se axează prozatorii sunt tradiționalismul și modernismul, susținătorul celei de-a doua direcții fiind E. Lovinescu, cel care sprijinea tinerii scriitori prin activitatea de la cenaclul și revista *Sburătorul* (unde emite, de altfel, și celebrul principiu al sincronismului, adică alăturarea literaturii române celei europene, posibilă numai prin imitarea literaturilor avansate, folosindu-se, însă, material autohton). E. Lovinescu este cel care impune termenul „modernism“ în literatura română, militând pentru autonomia esteticului, obiectivizarea prozei și liricizarea poeziei.

În sens larg, modernismul reprezintă o manifestare îndrăzneață a celor mai recente forme de expresie în planul creației. La noi, modernismul se opune tradiționalismului și se caracterizează prin: ruptura de trecut, negarea valorilor clasice, academice, conservatoare, refuzul ideii de perfecțiune, originalitate și tendință de a șoca etc. Romanul modern românesc evoluează paralel cu cel realist (în perioada interbelică) și își alege modele din literatura europeană: Marcel Proust, Andre Gide, Th. Mann etc. Cel care deschide seria romanelor de analiză psihologică este Liviu Rebreanu (*Pădurea spânzuraților*), fiind secondat de Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, Max Blecher și de reprezentanții literaturii autenticității: Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian.

În teoria literară, elemente noi de estetică a romanului aduce Camil Petrescu, cel mai cunoscut articol fiind *Noua structură și opera lui*

Scanned with OKEN Scanner

Marcel Proust, unde evidențiază conceptul central al literaturii sale – autenticitatea. Prin autenticitate se înțelege acea trăsătură a operelor literare ce prezintă cu sinceritate cele mai diverse și inedite aspecte ale vieții, calitate specifică prozei moderne, subiective, în care importantă este prezentarea experiențelor personale (în această ordine de idei, cel care respectă cu adevărat acest principiu este Mircea Eliade).

Construcția romanului modern nu mai este una logică, deductivă, mizând pe obiectivitate, spațiul romanului este, cu precădere, cel citadin, iar romanul care ilustrează cel mai bine trăsăturile modernismului românesc este *Patul lui Procust*, de Camil Petrescu. Pentru autor, singura cunoaștere certă este cea a eului nostru (în descendența teoriilor lui Freud, Bergson și Husserl), iar autenticitatea nu poate fi obținută decât prin respectarea acestei perspective, care implică nararea la persoana I. Din acest motiv, în romanul autenticității, locuri centrale ocupă orientarea spre eu, spre intuiție, incertitudine, subiectivitate.

Patul lui Procust își demonstrează modernitatea încă de la început prin structura complicată: trei scrisori ale personajului feminin – doamna T., un jurnal al lui Fred Vasilescu, două epiloguri (unul al lui Fred și altul al naratorului din subsol) și notele de subsol. Referirea la două opere care aparțin în realitate lui Camil Petrescu (este vorba de romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și de drama *Act venețian*, amintite în subsol), și apariția în roman a unor evenimente reale (expoziția de artă avangardistă) și a unor persoane din viața reală (Tony Bulandra, Perpesiccius, Ion Pillat ș.a.) sunt trucuri ale autorului care dorește să transmită adevărul, realitatea nefalsificată (să nu confundăm, totuși, lucrurile: chiar dacă personajele au avut un model în realitate, romanul este o operă de ficțiune și, în acest sens, autenticitatea este, la Camil Petrescu, doar o iluzie).

În aceeași idee, a autenticității, autorul este exilat în subsol, de unde coordonează structura romanului său. Pe lângă prezentarea personajelor, subsolul are un rol foarte important pentru înțelegerea conceptului de autenticitate, pentru că aici este definit scriitorul, drept „un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie." Sau, mai mult, un scriitor trebuie să povestească net, „la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal".

Scanned with OKEN Scanner

Operă de analiză psihologică, apărut în 1933, *Patul lui Procust* este un roman al pasiunii, alcătuit după modelul „dosarului de existențe". Titlul trimite la ideea limitatoare a literaturii, în raport cu existența, și a existenței în raport cu ideea superioară (mai ales în cazul neadaptatului Ladima, care nu se poate încadra în spațiile restrictive impuse de societatea în care trăiește). Fiind roman de dragoste, sunt surprinse ipostaze diverse ale erosului (de la iubire autentică, până la cea neverosimilă) prin intermediul câtorva cupluri: Fred Vasilescu – doamna T., Fred-Emilia, Emilia-Ladima și doamna T.-D.

Perspectiva narativă nu mai este unică (precum în romanul realist), ci se multiplică și se relativizează. Există în roman patru naratori: autorul-narator din subsol, doamna T., Fred Vasilescu, și Ladima (cel care narează postum, prin scrisorile citite de Fred), iar focalizarea este internă (permițând accesul cititorului la psihologia personajului). Existând mai multe perspective asupra aceluiași eveniment sau personaj, este evident că vorbim despre o relativizare a imaginii, interpretată în mod diferit de cel care o prezintă: astfel, doamna T. este văzută drept o femeie foarte frumoasă, distinsă, rafinată de către naratorul din subsol și Fred, în vreme ce un prieten al lui Fred, surprinzând direcția privirii acestui îl interpelează mirat: „N-oi fi pus gând rău urâtei aceleia care stă de vorbă cu Ladima? Șefule, te știam om de gust." Aceeași relativizare a imaginii o regăsim în caracterizarea celorlalte personaje: deși de aceeași factură sufletească precum doamna T, sensibil și delicat, Fred este considerat de prietenii săi un ignorant (situație în care se complace, tocmai pentru a-i putea observa detașat, din umbră), însă naratorul din subsol remarcă „acea vibrație melodioasă, calmă, pe care o au oamenii fruntași adevărați în activitatea lor, oricare ar fi ea"; Emilia este „un înger blond" pentru Ladima și o actriță vulgară, lipsită de orice talent în ochii lui Fred; Ladima este o sursă suplimentară de venit pentru Emilia, „o nulitate" pentru așa-zisul său prieten, Penciulescu, dar cel care îi intuiește sensibilitatea deosebită, și îi înțelege drama intelectuală va fi Fred. Acesta va încerca de-a lungul jurnalului să rezolve taina sinuciderii lui Ladima (paralel cu rezolvarea propriei drame sentimentale).

O altă trăsătură a romanului modern regăsită în *Patul lui Procust* este anularea omniscienței și omniprezenței din romanul tradițional. Naratorul nu mai este o instanță de tip demiurgic și nu mai dirijează toate acțiunile personajelor sale. Pentru că nararea se realizează la

Scanned with OKEN Scanner

persoana I, perspectiva este una subiectivă, evenimentele fiind relatate în funcție de timpul subiectiv și de memoria afectivă. Locul prăjiturii *madlène* din romanului lui Marcel Proust este luat aici de lectura scrisorilor lui Ladima de către Fred Vasilescu. Această lectură este motorul care declanșează amintirile lui Fred, și din fragmentele presărate pe parcursul jurnalului (procedeul rememorării trăirilor în funcție de memoria involuntară a fost numit fluxul conștiinței) putem reconstitui povestea de dragoste dintre Fred și doamna T.

În romanul modern este anulată previzibilitatea (nici un eveniment din *Patul lui Procust* nu poate fi considerat drept previzibil, mai ales că se acționează sub impulsul trăirii afective, a incertitudinii, a subiectivității) și posibilitatea anticipării (nu este posibilă anticiparea unor acte narative și nu există semne care să anunțe un eveniment viitor). Nici istorismul nu mai apare, pentru că timpul nu mai curge cronologic, ci în funcție de memoria involuntară, iar personajele sunt deja formate, fără să cunoască o evoluție propriu-zisă. Ele nu se mai înscriu într-un tipar, nu mai aparțin caracterelor, ci sunt individualități, personaje complexe (personajul intelectual înlocuiește țăranul din romanul tradițional), cu trăiri interioare intense și complicate. Ele sunt portretizate direct de către autor și de către alte personaje (lui Fred și doamnei T. le sunt realizate portrete în subsol, dar o perspectivă diferită o au prietenii lui Fred, respectiv D sau amicul de la expoziție al lui Fred) sau indirect, prin limbaj, atitudine, vestimentație, mediul în care trăiesc, activități, preocupări etc.

POEZIA MODERNĂ INTERBELICĂ

Încadrarea în contextul epocii. Curente și orientări literare. Idei și principii. Reprezentanți

Fără îndoială că perioada interbelică rămâne în literatura noastră una dintre cele mai valoroase etape, sub raport artistic, dar și sub aspectul prefacerilor și înnoirilor produse în această epocă. Întreaga societate românească ajunsese la o dezvoltare și un rafinament care se va reflecta și la nivelul culturii și literaturii.

Poezia este expresia vie a acestui rafinament, întreținut și prin contactul neîntrerupt (sau doar simpla imitație) cu literaturile europene, în

Scanned with OKEN Scanner

special cea franceză. Bogăția mijloacelor de expresie și valoarea operelor literare create în această etapă sunt comparabile cu o altă perioadă de mare înflorire a literaturii – perioada marilor clasici, în care apar creațiile lui Eminescu, Creangă, Caragiale sau Slavici. Poezia interbelică e dominată și ea de câteva nume mari: George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Ion Barbu. Acestora li se adaugă mulți alții și o diversitate extraordinară în ceea ce privește formele de expresie artistică.

Așa se face că în această perioadă se manifestă simultan trei mari orientări literare – *avangarda*, prima în ordine cronologică și care își prelungește ecourile până spre Al Doilea Război Mondial, manifestându-se la noi după 1912, *tradiționalismul,* care continuă linia sămănătorismului, și *modernismul,* una dintre cele mai prolifice mișcări literare de la noi. Pe lângă aceste orientări, există un număr mare de curente literare, afiliate lor sau cu o manifestare independentă.

Din mișcarea avangardistă fac parte: dadaismul, constructivismul, suprarealismul, futurismul și chiar expresionismul, care se va manifesta, în mod paradoxal, în operele a doi mari poeți care nu sunt afiliați avangardei – Lucian Blaga și George Bacovia. Adevărații reprezentanți ai avangardei sunt: Tristan Tzara (Samuel Rosenstock), Ion Vinea (I. Iovanaki), Marcel Iancu, Urmuz, Ilarie Voronca, Șt. Roll (Gh. Dinu), legați de revistele *Comtimporanul, unu, Integral, Punct* sau *Urmuz,* pentru a le cita doar pe cele mai importante.

Începuturile avangardei se suprapun peste primele manifestări ale unui curent literar cu largi ecouri la noi în literatură, și care a servit drept vârf de lance al înnoirilor la care aspirau avangardiștii – simbolismul. Avangarda se va desprinde hotărâtor de simbolism între anii 1914 și 1915, optând pentru o radicalizare extremă a discursului, la care simbolismul nu ajunsese. În același timp, simbolismului are legături strânse cu o altă orientare literară, *modernismul*, considerându-se că poezia simbolistă este prima etapă a poeziei moderniste. Deși curentul simbolist este clar inspirat din cel francez, el capătă în spațiul românesc note specifice, cum ar fi asimilarea unor elemente ale unor alte curente, uneori aflate în opoziție, cum ar fi parnasianismul sau romantismul.

Alexandru Macedonski este cel care impune la noi în literatură simbolismul, asigurându-i o bază teoretică printr-o serie de articole precum: *Poezia viitorului, Arta versului, Despre poemă* sau *Simțurile în poezie.* Pe lângă teoretizare, Macedonski inițiază și un cenaclu – *Literatorul* –, unde simbolismul își va găsi spațiul de manifestare

Scanned with OKEN Scanner

directă, în creațiile unor poeți ca: Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Traian Demetrescu, Elena Farago sau cel mai important reprezentant al simbolismului, George Bacovia. Apogeul mișcării simboliste va fi atins în perioada 1905-1914.

Simbolismul românesc trece ca manifestare prin mai multe etape succesive, fără ca acestea să poată fi clar delimitate: etapa experimentărilor și teoretizării, dominată de Macedonski și cercul de la *Literatorul,* între 1854 și 1920, etapa pseudosimbolistă, legată de activitatea revistei *Viața nouă,* al cărei teoretician este Ovid Densușianu, ce militează pentru impunerea spațiului citadin în poezie. Etapa simbolismului exterior îl are drept reprezentant pe Ion Minulescu, poet de factură romantică ce cultivă elemente și tehnici simboliste. Etapa simbolismului autentic îl are ca reprezentant pe George Bacovia, manifestându-se după 1916.

Modernismul, ca orientare literară, este expresia spiritului novator în literatura noastră. Teoreticianul acestei mișcări este un reputat critic literar, Eugen Lovinescu, cel care va reuni în cenaclul *Sburătorul*, între 1919 și 1927 tendințele înnoitoare ale epocii. Aici se vor afirma poeți importanți precum Ion Barbu, Ilarie Voronca, Victor Eftimiu sau Ion Minulescu. Lovinescu impune modernismul în plan teoretic, susținând *principiul sincronismului*, care stipula schimbul de valori și expresii artistice novatoare între culturi și literaturi.

Modernismul devine expresia acestei *sincronizări* a literaturii noastre cu ceea ce se întâmpla în plan european, bazându-se pe legile *imitației. Teoria imitației*, pe care o susține criticul este inspirată din opera lui G. Tarde. Tot Lovinescu realizează distincția dintre *modernismul teoretic,* practicat la *Sburătorul* și *modernismul experimental*, pe care-l practica avangarda. Spiritul modernist se manifestă și în opera unor poeți care nu se implică direct în cercul de la *Sburătorul*, dar care prezintă aceste tendințe exprimate la nivelul operei: Tudor Arghezi, George Bacovia sau Lucian Blaga. Noutățile se vor exprima în domeniul formei, esteticii sau tehnicilor versului.

Tradiționalismul este o mișcare literară și culturală, ce se va manifesta în perioada de început a secolului al XX-lea, orientându-se spre tradiție și valorile naționale. După sfârșitul Primului Război Mondial, tradiționalismul se manifestă prin *gândirism,* un curent literar ce va impune o manifestare tradiționalistă, ortodoxistă și autohtonistă. Numele este dat de revista *Gândirea*, care va susține un cerc de poeți importanți – L. Blaga, N. Cainic, I. Pillat, A. Maniu sau V. Voiculescu.

Scanned with OKEN Scanner

Teme și doctrine estetice. Repere critice

Poezia interbelică are o mare varietate de teme, impunându-se o înnoire la toate nivelurile actului artistic. Vom regăsi câteva supra-teme, abordate într-o manieră nouă: tema timpului, a condiției umane, a artei și creatorului de frumos, a iubirii, a cosmosului sau a naturii. Pentru tradiționaliști timpul este perceput ca o raportare la trecut, excepție făcând Blaga, care îi adaugă o interpretare filozofică. Astfel, încă din volumul *Poemele luminii*, prin extraordinara meditație din *Gorunul* și mai apoi în volume precum *În marea trecere* sau *Pașii profetului,* timpul devine o formă a apropierii de moarte, percepută cu o seninătate filosofică ce nu exclude tragismul: „ascult cum crește-n trupul tău sicriul,/ sicriul meu,/ cu fiecare clipă care trece,/ gorunule din margine de codru". Viața se va transforma într-o trecere către moarte, într-o destrămare ce sfâșie ființa umană. La Blaga legătura cu trecutul se concretizează prin mit și influență folclorică, mărturie stând volumele *La cumpăna apelor* și *La curțile dorului* sau scrierile postume, în care expresia devine ritmată și naturală, de o fluență ce amintește de poezia populară. Seninătatea perceperii timpului și a morții vine din contemplația filozofică.

Pentru I. Pillat, timpul dă dovadă de o stranie circularitate, ilustrată de relația trecut-prezent. Trecutul și prezentul sunt evocări stilizate în universul artei, poeziei, legătura dintre ele fiind asigurată de identitatea de spațiu – „casa amintirii". Livrescul joacă un rol important în redarea straniei complementarități dintre prezent și trecut, iar timpul devine un prilej de melancolică meditație, aproape eminesciană: „Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în șterse portrete".

V. Voiculescu preferă o abordare mai puțin melancolică a timpului, mai ales în *Sonete,* unde preferă un vers conceptualizat, interesat de esențe și arhetipuri. Forma clasică a acestor poeme impune o distanțare și o răceală, care exclude efuziunile sentimentale. Există o disociere a timpului etern și a timpului uman, ilustrată în *Sonetul CLXXXIII* într-o comparație neașteptată: „Se veștejește Timpul în noi ca floarea-n glastră".

Pentru I. Barbu tema timpului are o cu totul altă abordare – timpul stă sub semnul roții, deci al ciclicității căreia i se supune tot universul, așa cum reiese în *Oul dogmatic*: „Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară/ Și ou și lume. Te-nfioară/ De ceasul galben,

Scanned with OKEN Scanner

necesar...“ La Arghezi, cu excepția unor scrieri din tinerețe, unde se lasă cotropit de melancolie și evocarea trecutului, poezia este ancorată în prezent, desprinzându-se „de tradiționala tratare literară a nostalgiei“, spune Mircea Scarlat în *Istoria poeziei românești.* Refuzul nostalgiei se dezvăluie prin opoziția dintre „timpul viu“ și consemnarea lui în scris, ceea ce-l face să dureze, recuperându-l ca o formă de trecut, în *Gravură*: „Dintr-a mea singurătate/ Las în voie timpul viu,/ Care știe ce nu știu,/ Și din veacuri destrămate/ Fac cu pana semn și scriu.“

Tot Arghezi este cel care va introduce în literatura noastră un nou tip de estetică, estetica urâtului, anunțată de poemul *Testament* din volumul *Cuvinte potrivite* și ilustrată pe larg în următorul volum, *Flori de mucigai.* Concepția asupra artei și creatorului de artă va fi direct influențată de această estetică: „Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi“. Actul creației artistice se va suprapune întotdeauna la Arghezi peste chinul însângerat al scrisului „cu unghia pe tencuială“, cu puterile „neajutate“ de intervenția divină.

Alături de estetica urâtului, un alt reper estetic al poeziei moderne îl constituie „categoriile negative“, teoretizate de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne.* Acestea sunt obsesia vidului, apropierea morții, angoasa, isteria, nevroza, care se regăsesc la noi în poezia simbolistă, dar mai ales în opera lui Bacovia. Universul bacovian este construit în umbra morții, lipsit de viață, un spațiu în care nu se întrevede nici o salvare, pentru că aici, până și erosul e împietrit și mort, cu „aripi de plumb“. Nevroza și alienarea sunt indicii ale lipsei de coerență și armonie dintre eul poetic și univers.

Pentru I. Barbu arta va reflecta, dimpotrivă, coerența totală a unui alt univers, o lume purificată prin reflectare și „intrată în oglindă în mântuit azur“. Printr-un limbaj matematic, încifrat, destinat inițiaților, arta barbiană se construiește pe anularea realului și banalului, definindu-se ca reflectare de ordinul al doilea al unei realități platoniciene – „lumea ideilor înalte“, a perfecțiunii: „Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În jocurile apei, un joc secund, mai pur.“

Blaga își construiește poezia printr-o relație specială cu tipurile de cunoaștere, așezând actul artistic în zona *cunoașterii luciferice,* care nu distruge misterul, ci-l potențează, spre deosebire de *cunoașterea paradisiacă*, responsabilă pentru distrugerea tainei. „Lumina“ devine o metaforă de substituție a artei: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină“.

Scanned with OKEN Scanner

Iubirea este o cale de armonizare cu universul, cu absolutul, aşezată la baza actului artistic: „căci eu iubesc/ şi flori, şi ochi, şi buze şi morminte". Iubirea ca sărbătoare senzuală a spiritului se va regăsi la Blaga în ciclul postum *Cântecul focului,* anunţată încă din *Paşii profetului* ca o forţă ce răscoleşte umanul şi mineralul deopotrivă: „Murmură dor de pereche./ Patima cere răspuns./ Ah, mineralul în toate/ geme adânc şi ascuns."

Erosul va căpăta abia la Arghezi expresii cu adevărat senzuale, într-un limbaj şocant de material şi sugestiv. Considerat „cel mai neeminescian poet român", Arghezi include poeziilor sale erotice adevărate nuclee epice, ca în *Inscripţie pe un portret* sau în *Tinca,* unde poemele devin mici povestioare cu tâlc, punând în evidenţă una dintre ipostazele feminine – femeia piedică în calea realizării bărbatului, ispită asociată cu somnul şi materialul: „logodnică de-a pururi, soţie niciodată". Cealaltă ipostază a femeii este regina ogrăzii, stăpâna universului casnic, aşa cum se reflectă în *Mirele, Mireasa* sau *Logodnă.* Abia aici erosul arghezian renunţă la frământările frenetice din primele volume şi devine o formă de împăcare cu lumea.

Ca şi la Blaga, în poezia lui I. Barbu, erosul este o experienţă de cunoaştere. El este în ciclul baladic şi oriental pretextul unor prelucrări ale unor descântece populare, ca în *Domnişoara Hus* sau temeiul unei povestiri cu ramă, ilustrând aspiraţia spre desăvârşire ca în *Riga Crypto şi lapona Enigel.* „Nunta" este o noţiune asociată erosului barbian, expresia unei sacre geneze, păstrată în virtual, ca în *Oul dogmatic* sau comuniune cu esenţa lumii ca în *Ritmuri pentru nunţile necesare.*

V. Voiculescu se lasă şi el atras de evocarea erosului ca modalitate de cunoaştere în *Sonete.* Acestea reprezintă o lirică detaşată despre iubire, decât o poezie de dragoste propriu zisă, lipsindu-i efuziunea sentimentală. Iubirea este singura cale de a înfrunta moartea, alături de artă, aşa cum se dezvăluie în *Sonetul CLXXXIII*: „... dragostea-i unica vecie dată nouă".

Caracteristicile poeziei interbelice

Fie că este vorba despre poezia modernistă, fie că este vorba despre cea simbolistă sau tradiţionalistă, în epoca interbelică se face simţită o *conceptualizare* a poeziei, care se va depărta de proză şi anecdotic. Folosirea epicului, de către poeţi precum Barbu sau Arghezi, nu este decât un pretext pentru liric. În cazul simbolismului, conceptele

Scanned with OKEN Scanner

sunt topite în simboluri și evidențiate prin corespondențe și sinestezii. Conceptualizarea se poate radicaliza, printr-o tendință de purificare, de stilizare, ceea ce se va numi încifrare sau *hermetism.* Barbu va merge pe urmele poeziei pure, venind dinspre matematică, punând în evidență altă caracteristică a poeziei interbelice, *intelectualizarea expresiei.*

Poezia va deveni, în încercarea ei de a exprima inexprimabilul, un limbaj al inițiaților, tălmăcind semne ale unei realități transcendentale. Marea noutate a poeziei interbelice nu se va situa la nivel tematic, ci la nivelul concepției actului artistic și al expresiei sale. *Limbajul* poeziei se va modifica radical, afectând atât poezia modernistă, cât și pe cea tradiționalistă sau simbolistă. Hugo Friedrich arăta în *Structura liricii moderne* că limbajul va căpăta caracterul unui experiment, cu o sintaxă care se dezarticulează și de unde rezultă combinații care nu sunt proiectate de sensul poemului, ci produc ele însele acest sens. De altfel, poetul însuși va fi perceput ca participant la obiectul imaginației sale, ca „inteligență poematică și operator al limbajului".

Inovațiile în domeniul formei apar încă din simbolism, fiind apoi radicalizate în cadrul avangardei. Astfel se va cultiva *tehnica versului liber* de constrângerile rimei și ritmului, *repetițiile* și *refrenele,* ce vor spori valoarea muzicală a poeziei. Cadrul de desfășurare al acesteia va fi pentru poezia modernistă și simbolistă *spațiul citadin*, refuzat de tradiționaliști. La aceștia evocarea naturii se va face tot eminescian, prin raportarea la o entitate mitică, deși apare și livrescul ca element inovator.

Poezia interbelică rămâne una dintre cele mai bogate și diversificate epoci ale poeziei românești. Înnoirea va afecta toate caracteristicile actului artistic, punându-și amprenta chiar și în zonele cele mai conservatoare, cum ar fi poezia tradiționalistă. Câștigul acestei perioade este, în opinia mea, o dezvoltată conștiință a originalității. Actul artistic va rămâne irevocabil atașat de senzația de anormalitate provocată cititorului, aceasta stând la baza multora dintre „categoriile negative".

PROZA FANTASTICĂ

Literatura fantastică nu este o cucerire a romantismului (care valorifică, totuși, cel mai bine această categorie estetică), elemente de fantastic și fabulos apărând în eposul popular din întreaga lume și în creațiile culte din Antichitate, Evul Mediu și Renaștere.

Scanned with OKEN Scanner

Datorită inspirației din folclor, romantismul preia de la acesta numeroase teme și motive, precum și categoria fantasticului pe care o dezvoltă prin fantezia creatoare, prin libertatea maximă pe care o dă imaginației. Fantasticului i se adaugă și ironia (în literatura britanică, germană – vezi E. T. A. Hoffman) ori elemente de suspans, groază, halucinație (în literatura americană – E. A. Poe). Secolul al XX-lea dezvoltă două direcții: literatura de inspirație mitică și simbolică și literatura științifico-fantastică.

În literatura română vorbim despre proză fantastică începând cu epoca marilor clasici, prin creațiile eminesciene (basme culte, nuvele), ale lui Caragiale (nuvele fantastice), Creangă ori Slavici (poveștile). În secolul al XX-lea intruziunea fantasticului în narațiunea construită realist se realizează într-un mod discret, aproape imperceptibil, așa cum se întâmplă în creațiile lui Mircea Eliade, Vasile Voiculescu ori Ștefan Bănulescu. Straniul, aflat și el în vecinătatea fantasticului populează și romanele alegorice ale lui Arghezi (*Ochii Maicii Domnului, Cimitirul Buna-Vestire*). Postmodernismul preia ideea fantasticului care concurează realul sub forma unei literaturi parabolice și simbolice în care metafora, alegoricul și simbolul creează mister (vezi, de pildă, ficțiunea lui Ștefan Agopian sau prozele lui Mircea Cărtărescu).

Textul în proză se definește, în general, prin opoziție cu un text în versuri, adică o secvență construită după alte reguli decât cele ale versificației și ale expresiei poetice. Tipul cel mai des întâlnit de proză este cea narativă (și discutăm aici de genul epic în care modul de expunere dominant este narațiunea, unde există narator, personaje și acțiune, iar exprimarea ideilor, emoțiilor, gândurilor etc. se face indirect, cu ajutorul instanțelor narative amintite), alături de care romantismul aduce și proza lirică (vezi nuvelele eminesciene), pentru ca modernismul și, mai târziu, postmodernismul să inițieze o amalgamare a genurilor și speciilor, o hibridizarea care are drept rezultat concepte noi precum prozopoemul (la avangardistul Saşa Pană), poezia-povestire (la Cesare Pavese), antiromanul (la noi, Urmuz – *Pâlnia și Stamate*), ori creații în care autoreferențialitatea (și biografismul, la Mircea Cărtărescu), metatextualitatea, intertextualitatea înlocuiesc epicul pur (la Mircea Horia Simionescu, de exemplu, în *Dicționar onomastic*).

Proza fantastică reușește să captiveze publicul cititor prin caracterul ei pur imaginativ care depășește granițele realului și chiar ale posibi-

Scanned with OKEN Scanner

lului, prin degajarea totală a fanteziei și a capacității de a visa. Punctul de pornire se află în basme, legende, mituri, epopei.

Fantasticul este definit, în general, ca acea categorie estetică proprie închipuirii, descriind un fapt creat de imaginație, ireal, fictiv, incredibil. În mod tradițional, nu se face o distincție clară între fantastic și alte categorii înrudite, cum ar fi supranaturalul, irealul, miraculosul, himericul, miticul, alegoricul, fantezia, oniricul, fabulosul, fantasmagoricul, iluzoriul etc.

Teoreticienii moderni (Roger Caillois, Tzvetan Todorov) au tendința de a diferenția aceste categorii. Astfel, R. Caillois consideră că „Feericul este un univers miraculos, care se adaugă lumii reale fără a-i pricinui vreun rău și fără a-i distruge coerența. Fantasticul, dimpotrivă, vădește un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală." (R. Caillois apud N. Manolescu, *Arca lui Noe*, Buc., Ed. 100+1 Gramar, 1998, p. 550).

Mai mult, T. Todorov împarte evenimentele neobișnuite în trei categorii: straniul (care cuprinde evenimente explicabile prin vis, halucinație, fantezie etc.), miraculosul (care cuprinde evenimentele imposibil de explicat) și între ele, la limita dintre explicabil și inexplicabil, între real și ireal, se află fantasticul (cf. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Buc., Ed. Univers, 1973). Aceste clasificări sunt relative și nu trebuie luate la modul absolut (obiecții li s-au adus încă de la formulare), iar literatura (mai ales cea modernă) a demonstrat că, de cele mai multe ori, respectivele categorii sunt amalgamate, fuzionează, creând efectul de lume în afara obișnuitului, în afara cotidianului banal.

Lărgind puțin sfera definiției generice, putem spune că ne referim la categoria supranaturalului sau a miraculosului atunci când vorbim despre basme, povești (cu personaje ca Feți-Frumoși, zmei, ghionoaie...), că miticul și fabulosul apar în lumea legendelor, miturilor, că fantasticul este valorificat mai ales de literatura ultimelor două secole și este incertitudine între real și ireal, că oniricul definește acel fapt explicabil prin vis, că straniul este un fenomen ieșit din comun, care șochează prin aspect, manifestări, că fantasmagoricul poate fi asociat cu imagini vizuale bizare, neverosimile, proprii unei imaginații tulburate, ori chiar vedenie ș.a.m.d.

În epoca marilor clasici asistăm la o diversificarea a formelor pe care le ia fantasticul în ficțiune. Dacă la Eminescu (*Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tlà*) este evidentă latura cultă, romantică, de

Scanned with OKEN Scanner

influenţă germană (fantastic pur, călătorie în alte lumi, călătoria în timp, metempsihoza, pactul cu diavolul etc.), remarcată inclusiv în basmul *Făt-Frumos din lacrimă* (de exemplu, drumul spre tărâmul de dincolo al scheletelor), la ceilalţi reprezentanţi ai perioadei, categoria estetică în discuţie este de natură folclorică.

La Slavici, în basmele culte, influenţa este populară, la Creangă, cu toate intervenţiile-mărci ale originalităţii (umanizarea fantasticului sau plasarea realului peste ireal, tiparul anti-eroului, parodierea fantasticului ca semn al basmului cult etc.), referirea se face tot la supranaturalul din basmele tradiţionale. La Caragiale este şi mai evidentă intenţia de a parodia fantasticului, preluat din motive populare româneşti, aşa cum întâlnim în nuvele precum *La hanul lui Mânjoală, Kir Ianulea, Calul dracului, La conac*. Lupta dintre bine şi rău, dintre pământeni şi creaturile iadului (întâlnită şi în basmele lui Creangă) este ancorată bine în realitate, mimând aproape miraculosul.

Fantasticul – aşa cum este definit de Todorov: ezitare între real şi ireal, între explicabil şi inexplicabil – este cel mai bine ilustrat de nuvela lui Mircea Eliade *La ţigănci* (1959). Tema naraţiunii este „ieşirea din timp" (Eugen Simion), avându-l în centru pe ezitantul profesor de pian Gavrilescu. Deşi nu are o structură fixă, au fost identificate cinci părţi (I – imaginea Bucureştiului şi a profesorului de pian; II – spaţiul grădinii ţigăncilor şi prezentarea personajelor simbolice; III – rătăcirea prin labirint; IV – întoarcerea în lumea reală; V – revenirea în lumea atemporală din grădina ţigăncilor) în care alternează realul şi irealul, fără să existe un semn care să marcheze trecerea dintr-un plan existenţial în altul. Sorin Alexandrescu sesizează construcţia simetrică a celor 8 episoade: Real (I), Ireal (II, III, IV), Real (V, VI, VII), Ireal (VIII) (*Dialectica fantasticului. Studiu introductiv* la vol. „La ţigănci şi alte povestiri", Buc, EPL, 1969, p. XXXXIX).

Alegerea meseriei personajului – profesor de pian, artist – nu este întâmplătoare, întrucât, în conformitate cu opinia lui M. Eliade că oricine are acces la sacru, firea sa visătoare îi permite transferul mult mai uşor dintr-un spaţiu în altul. Nuvela urmăreşte destinul lui Gavrilescu, drumul său iniţiatic. Personajul principal este caracterizat indirect, mai ales prin limbaj şi gestică. Locvace, distrat, patetic, blocându-se în stereotipii lingvistice şi comportamentale, trăind pe alt plan existenţial (nu întâmplător are acces atât de uşor la planul fantastic), el îşi contrazice prin destinul uluitor condiţia umană umilă.

Scanned with OKEN Scanner

Naraţiunea se realizează la persoana a III-a, acţiunea pendulând între explicabil şi inexplicabil, planurile existenţiale alternează (real-ireal-real-ireal), perspectiva narativă este unică, iar naratorul este obiectiv, observând imparţial evenimentele.

Elementele care semnalează întâmplările neobişnuite sunt puţine şi sunt doar sugerate: căldura din debutul nuvelei (care distorsionează parcă realitatea), consumul excesiv de cafea (efect halucinant), apelul la cifre magice (3, 12, 21, 7), la motive mitico-simbolice (hora ielelor sau – aşa cum remarca E. Simion – reminiscenţe ale mitologiei greceşti: fetele ar fi Parcele care ţes destinele, baba – Cerberul, iar vizitiu – Charon), imaginea lui Gavrilescu înfăşurat asemenea unei mumii în draperia-giulgiu (ideea morţii), neclarităţile din viaţă de după întoarcerea din grădina ţigăncilor în viaţă reală şi – evident – finalul.

În debutul nuvelei (în plan realist) aflăm că modestul profesor de pian şi-a uitat partiturile acasă la eleva sa, Otilia Voitinovici şi, pe o căldură sufocantă, decide, pentru că a pierdut tramvaiul de întoarcere, să o ia pe jos până la următoarea staţie. Pentru a se răcori un moment, intră în grădina ţigăncilor (pe care o discuţie din tramvai o prezintă ca pe un loc nerecomandat şi neaccesibil tuturor). Răcoarea nefirească a umbrei nucilor contrastează cu arşiţa de afară şi sugerează pătrunderea într-un alt spaţiu, unde stăpână pare a fi baba – cea care îi cere taxa de 300 de lei pentru a participa la un joc, ce constă în ghicirea unei ţigănci dintre trei fete. Dacă alegerea este corectă, i se promite că ceva foarte frumos i se va întâmpla (nu ştim exact ce anume).

Asemenea eroilor de basm, Gavrilescu trebuie să treacă probele (inclusiv proba alegerii dintre drumul cel rău şi cel bun, probă pe care o ratase în tinereţe, atât sentimental, cât şi profesional), pentru a se iniţia şi a-şi merita destinul care i se oferă. Pierzându-se în propriul trecut (îi este teamă de alegere, pentru că eşecurile anterioare încă îl urmăresc), vorbăreţul muzician ratează alegerea de două ori şi este învârtit într-o horă a ielelor de către fete ca pedeapsă, apoi este părăsit. Dar aceasta nu este singura probă. Dansul şi gestica ritualică a fetelor îi induc o stare de transă pe care el o manifestă prin adâncirea în muzica halucinantă a pianului. Urmează proba labirintului (de asemenea iniţiatică) finalizată cu proba morţii iniţiatice (sugerată de imaginea giulgiului-draperie de care se simte tras în mod inexplicabil). Alungarea din spaţiul în care timpul curge altfel are loc din cauza ratării repetate a probelor (sau este o nouă etapă în metamorfoza lui).

Scanned with OKEN Scanner

Ajuns din nou în plan real, Gavrilescu nu înțelege ce i se întâmplă – trecuseră 12 ani – și crede că totul este o confuzie pe care speră să o rezolve prin întoarcerea la țigănci, unde este condus de un vizitiu (fost birjar al unui dric, aluzie la corespondentul mitologic – Charon). Aici i se spune că singura fată rămasă este nemțoaica, cea care „nu doarme niciodată" și în persoana căreia o va descoperi pe Hildegard, iubita din tinerețe. Promisiunea făcută la intrarea în grădină – că ceva minunat i se va întâmpla – s-a îndeplinit, evenimentul dincolo de fire fiind confirmat de replica lui Hildegard: „Tu încă nu înțelegi? Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat, acum de curând, de foarte curând?" Încă ezitant (a greșit până și ultima probă, a alegerii ușii corecte, dar destinul este binevoitor), el se lasă condus de fată și de vizitiu „spre pădure, pe drumul ăl mai lung", pentru că – i se spune – „Toți visăm (...) Așa începe. Ca într-un vis..."

Finalul deschis (specific modernismului) lasă loc multiplelor interpretări, între care cele mai des vehiculate sunt următoarele: tot ce i s-a întâmplat lui Gavrilescu ține de vis, fantezie (căldura excesivă combinată cu efectul cafelei îi produce o stare de halucinație) și categoria estetică la care se face referire ar fi straniul, în terminologia lui Todorov, sau Gavrilescu a trecut în alt spațiu, dincolo de hotarul morții (imaginea giulgiului în care se simte înfășurat, prezența vizitiului, fost conducător de dric și replicile lui Hildegard din final sugerând această ipoteză).

Proza fantastică va fi continuată în secolul al XX-lea prin operele lui Vasile Voiculescu (*Lostrița, Pescarul Amin, Căprioara din vis, Ultimul Berevoi* etc.), Stefan Bănulescu (*Dropia, Mistreții erau blânzi* etc.) și, mai recent, de Mircea Cărtărescu (*REM, Ruletistul, Mendebilul*).

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a) Surse de material:

Alexandrescu, Grigore, *Poezii. Proză*, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1985;

Arghezi, Tudor, *Ars poetica*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1974;

Arghezi, Tudor, *Versuri*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1988;

Bacovia, G., *Versuri şi proză*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1990;

Barbu, Ion, *Poezii*, Constanţa, Ed. Pontica, 1995;

Blaga, Lucian, *Opere*, vol. 4 – *Teatru*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977;

Blaga, Lucian, *Poezii*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1986;

Caragiale, Ion Luca, *Teatru*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984;

Caragiale, I. L., *Nuvele şi povestiri*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1991;

Caragiale, Mateiu I., *Opere*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1994;

Călinescu, G., *Enigma Otiliei*, vol. I-II, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1965;

Coşbuc, George, *Poezii*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984;

Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie. Poveşti şi povestiri*, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1984;

Delavrancea, Barbu Şt., *Apus de soare*, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1965;

Eliade, Mircea, *Maitreyi. La ţigănci*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1994;

Eminescu, Mihai, *Poezii. Proză literară*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978;

Filimon, N., *Ciocoii vechi şi noi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985;

Macedonski, Alexandru, *Poezii*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981;

Muşina, Alexandru, *Antologia poeziei generaţiei '80*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Braşov, Ed. Aula, 2002

Scanned with OKEN Scanner

Nedelciu, Mircea, *Zmeura de câmpie*, Bucureşti, Ed.
Negruzzi, Constantin, *Alexandru Lăpuşneanul*, B
Creangă, 1988;
Papadat-Bengescu, Hortensia, *Fecioarele despletite*
că de Bach. Drumul ascuns, Cluj-Napoca, Ed. D
Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Ed. M
Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia*
Chişinău, Ed. Hyperion, 1991;
Pillat, Ion, *Poezie şi plastică (Note pentru o c*
„Literatură şi pictură", Bucureşti, Ed. Albatros,
Preda, Marin, *Moromeţii*, vol. I-II, Bucureşti, Ed. 10
Rebreanu, Liviu, *Ion*, vol. I-II, Bucureşti, E.P.L., 19
Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuratilor*, Bucure
1983;
Rebreanu, Liviu, *Răscoala*, vol. I-II, Bucureşti, Ed.
Sadoveanu, Mihail, *Hanu Ancuţei*, Bucureşti, Ed. A
Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, Bucureşti, E.P.L., 19
Sadoveanu, Mihail, *Fraţii Jderi*, Bucureşti, Ed. 10
Sadoveanu, Mihail, *Zodia Cancerului sau vr*
Chişinău, Ed. Hyperion, 1993;
Simionescu, Mircea Horia, *Dicţionar onomastic*, I
2000;
Slavici, Ioan, *Mara*, Bucureşti, Ed. Gramar 1993;
Slavici, Ioan, *Moara cu noroc*, Bucureşti, EPL, 19
Sorescu, Marin, *Opere complete*, vol. I-II – *Poez*
Bucureşti, Ed. Academiei Române şi Univers
Stănescu, Nichita, *Opera poetică*, vol. I-II, Bucur
1999-2000;
Urmuz, *Pâlnia şi Stamate, Cronicari* în vol. „Ur
Cartea Românească. 2001;
Voiculescu, V., *Înaltele neliniști. Versuri şi proză*, I
2001;

b) Lucrări teoretice, dicţionare, critică şi istor

Anghelescu, Mircea; Ionescu, Cristina; Lă
Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Ed.
Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Buc
1979;

Scanned with OKEN Scanner

Nedelciu, Mircea, *Zmeura de câmpie*, Bucureşti, Ed. Compania, 2005;
Negruzzi, Constantin, *Alexandru Lăpuşneanul*, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1988;
Papadat-Bengescu, Hortensia, *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1986;
Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1992;
Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Chişinău, Ed. Hyperion, 1991;
Pillat, Ion, *Poezie şi plastică (Note pentru o conferinţă)* în vol. „Literatură şi pictură", Bucureşti, Ed. Albatros, 1983;
Preda, Marin, *Moromeţii*, vol. I-II, Bucureşti, Ed. 100+1 Gramar, 1998;
Rebreanu, Liviu, *Ion*, vol. I-II, Bucureşti, E.P.L., 1965;
Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuratilor*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1983;
Rebreanu, Liviu, *Răscoala*, vol. I-II, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1964;
Sadoveanu, Mihail, *Hanu Ancuţei*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1985;
Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, Bucureşti, E.P.L., 1963;
Sadoveanu, Mihail, *Fraţii Jderi*, Bucureşti, Ed. 100+1 Gramar, 1997;
Sadoveanu, Mihail, *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă* Chişinău, Ed. Hyperion, 1993;
Simionescu, Mircea Horia, *Dicţionar onomastic*, Bucureşti, Ed. All 2000;
Slavici, Ioan, *Mara*, Bucureşti, Ed. Gramar 1993;
Slavici, Ioan, *Moara cu noroc*, Bucureşti, EPL, 1965;
Sorescu, Marin, *Opere complete*, vol. I-II – *Poezii*, vol. III – *Teatru*, Bucureşti, Ed. Academiei Române şi Univers Enciclopedic, 2003;
Stănescu, Nichita, *Opera poetică*, vol. I-II, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999-2000;
Urmuz, *Pâlnia şi Stamate, Cronicari* în vol. „Urmuz", Bucureşti, Ed. Cartea Românească. 2001;
Voiculescu, V., *Înaltele neliniști. Versuri şi proză*, Bucureşti, Ed. Doina, 2001;

b) Lucrări teoretice, dicţionare, critică şi istorie literară:

Anghelescu, Mircea; Ionescu, Cristina; Lăzărescu, Gheorghe, *Dicţionar de termeni literari*, Bucureşti, Ed. Garamond, 1996;
Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1979;

Scanned with OKEN Scanner

Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu – monografie*, Braşov. Ed. Aula, 2000
Boldea, Iulian, *Poezia clasică şi romantică*, Braşov, Ed. Aula, 2002
Călinescu, G, *Gr. M. Alecsandrescu*, Bucureşti, EPL, 1962
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982;
Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I-II, Chişinău, Ed. Hyperion, 1993;
Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie (De la romantism la simbolism)*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970;
Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999;
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I-III, Bucureşti, Ed. Artemis, 2000;
Cioculescu, Şerban, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971;
Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Braşov, Ed. Aula, 2002
Dumitrescu, Anca, *Concepte operaţionale – dicţionar (liceu şi bacalaureat)*, Braşov, Ed. Diversitas, 2003;
Flămând, Dinu, *Intimitatea textului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1985;
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Bucureşti, E.L.U., 1969;
Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic*, Bucureşti, Ed. Libra, 1998;
Got, Mioriţa Baciu, Rodica Lungu, *Limba şi literatura română. Bacalaureat 2010 şi admitere în învăţământul superior*, Bucureşti, Ed. Corint, 2010;
Hangiu, I, *Reviste şi curente în evoluţia literaturii române*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1978;
Ibrăileanu, G., *Creaţie şi analiză*, în „Studii literare", vol. 2, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979;
Iliescu, Adriana, *Poezia simbolistă românească*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985;
Ionică Zach, Naomi, *Dicţionar de concepte operaţionale*, Braşov, Ed. Aula, 2003
Kernbach, Victor, *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1995
Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981;

Scanned with OKEN Scanner

CRISTIAN MOROIANU
ADRIAN STOICESCU
Facultatea de Litere
Universitatea din București

LIMBA ROMÂNĂ

ADMITEREA LA DREPT

1200 de întrebări și răspunsuri

Ediția a II-a revizuită

Editura ALL

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ROMÂNĂ

modele de analize literare și eseuri pentru bacalaureat

Alcătuit în conformitate cu Programele școlare în vigoare și cu Programa pentru bacalaureat, volumul de față vine în sprijinul elevilor care se pregătesc pentru acest examen, dar și al celor care doresc să-și diversifice cunoștințele ori să urmeze o facultate de profil.

Volumul a fost structurat în funcție de criteriul celor trei genuri literare după care se studiază literatura română în școală (epic, liric, dramatic), dar s-a avut în vedere și specificul operelor literare (specii, subspecii, epoci etc.). Au fost adăugate un capitol despre epoci și ideologii literare și câteva eseuri pe teme generale.

Accentul s-a pus pe anumite probleme de teorie literară cu care ar trebui să opereze candidații la examenul de bacalaureat. Reperele critice aparțin, în mare parte, numelor de referință din critica română, abordându-se atât punctele de vedere tradiționale, cât și cele contemporane, moderne.

Am încercat, pe cât posibil, să evităm stereotipiile și clișeele inerente unei astfel de abordări didactice, fără a neglija scopul propus. Cu speranța că această carte vă va fi de un real folos, vă urăm „Succes la examene!".

Autoarele

www.all.ro
ISBN 978-973-684-887-2
9 789736 848872

Scanned with OKEN Scanner